ANTITEZE

DUMITRU SOLOMON

DRUMUL PRIN PUSTIU

Naivi, iluminaţi, lipsiţi de simţul istoriei, am crezut că ieşirea din robie va coincide cu intrarea în Ţara Făgăduinţei. Eram toţi convinşi că Egiptul are frontiere comune cu Canaanul. Mai mult, învăţaţi ani în şir că sîntem făuritori de istorie, stăpînii propriului destin, ne-am legănat în iluzia că, o dată eliberaţi de sclavie şi umilinţă, vom forţa istoria, vom arde etapele şi vom afla numaidecît, dincolo de graniţa întunericului, Ţara în care curge lapte şi miere.

Dar, vai, dincolo de sclavie se întindea un deşert nesfîrşit. Din Biblie ştim că drumul prin pustiu a durat patruzeci de ani.

În decembrie 1989 ne credeam stăpînii istoriei, amestecam prezentul şi viitorul într-un recipient miraculos, iar rezultatul era multicolor, optimist, minunat.

Nu, eliberarea nu ne-a adus instantaneu şi libertatea, prosperitatea, fericirea. Traversăm încă pustiul.

Pare că pustiul, cu furtuni de praf înecăclos, ne-a învăluit întreaga existenţă. Deci şi existenţa noastră culturală, deci şi teatrul. În iarna şi primăvara lui 1990 teatrele erau într-o stare de letargie bulmacă. Nu prea ştiau ce să joace şi în faţa cui. Publicul era pe străzi sau dinaintea televizoarelor într-o continuă excitaţie politică, lăsînd sălile de teatru goale. Nu ne ardea să facem artă ori să consumăm artă, încercam să împingem înainte revoluţia, să ne dezmeticim din lungul coşmar al cărui pseudonim era «visul de aur», să înţelegem de unde venim şi încotro mergem. Cine avea nevoie de teatru!

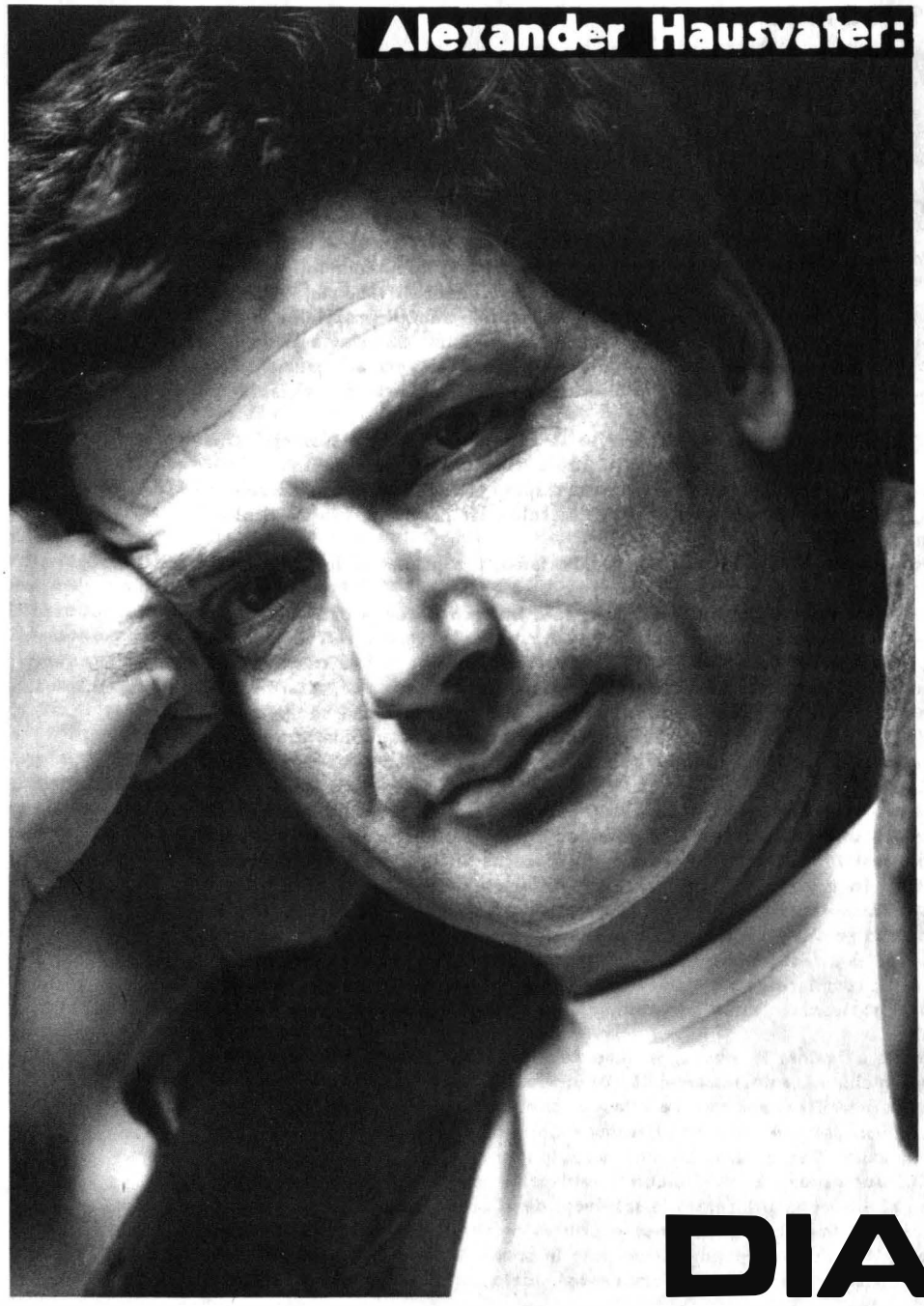
Şi, totuşi, cineva a avut nevoie. Graţie acestui (acestor) cineva, teatrul a ieşit primul din paralizia post-totalitară, şi-a strîns, cît a putut, energiile risipite şi s-a pus pe cuceriri. Europa! Europa, mai tîrziu. Mai întîi trebuia (re)cucerită încrederea, apoi demnitatea, apoi publicul. În timp ce metroul, ceferiştii, Taromul, personalul sanitar, minerii făceau, pe rînd sau simultan, grevă, teatrele (nu toate, dar cele mai bune) făceau treabă. Unele au luat-o de la zero («Masca»), altele de la minus (Teatrul din Sibiu, lovit puternic în decembrie 1989). S-a făcut teatru cu încăpăţînare, cu îndîrjire, cu credinţă, cu disperare, cu fanatism, cu uitare de sine, chiar în săli îngheţate, chiar în săli pe jumătate sau pe trei sferturi goale, chiar, uneori, în absenţa unei concepţii programatice şi, alteori, în absenţa banilor.

Ambiţia asta de a înainta în pustiu, în timp ce alţii cîrteau, abandonau, se împotriveau, îşi căutau alibiuri, este remarcabilă. Dragostea de teatru (şi nu de bani) i-a adus în ţară pe regizorii români care se aflau în străinătate. Am numărat zece (Şerban, Ciulei, Giurchescu, Mugur, Vlşa, Lupu, Helmer, Colpacci, Dinulescu, Hausvater). S-ar putea să fie mai mulţi. Dar, şi aşa, nu sînt deloc puţini. Unii au rămas aici să conducă teatre, alţii vor reveni. Ei s-au alăturat regizorilor care au muncit în România fără întrerupere şi, de multe ori, fără alte satisfacţii decît aceea de a înfrunta noaptea totalitară. Se lucrează împreună şi nu unul împotriva celuilalt, cum au crezut (cu încîntare) căutătorii de noduri în papură şi de pete în soare. S-au făcut spectacole care vor intra fără îndoială în istoria teatrului românesc şi, unele dintre ele, în istoria teatrului universal.

Dar, ceea ce este mai important şi ceea ce am prevăzut mai demult în paginile acestei reviste, spectatorii s-au reîntors la teatru. Mult întineriţi. În proporţie de optzeci la sută, publicul din sălile de teatru este alcătuit din tineri. Ei vin prin zăpadă, prin viscol şi stau în frig pînă la căderea cortinei. Sînt cei care vor umple şi mîine şi poimîine sălile de teatru, sînt cei care au hotărît că avem nevoie de teatru. S-a adeverit şi altă previziune: spectacolele uşurele, de bulevard au înregistrat căderi sau măcar scăderi (de public). Trupele care s-au profilat pe astfel de spectacole, în ideea profitului comercial, au intrat în anonimat şi riscă să intre în faliment. Lumea are nevoie de teatru serios, adevărat, de Shakespeare, de Goldoni, de Cehov, de Joyce, de Pirandello, de Jarry, de Arrabal, de Dorst şi, în pofida tuturor casandrelor, de piese româneşti.

În Europa, da, în Europa (şi nu numai), România s-a făcut, deocamdată, remarcată prin teatru. Nu prin tractoare, trenuri, avioane sau computere. În fruntea celor care traversează acum pustiul se află, vrem sau nu, oamenii de teatru. Ei vor privi primii, de pe înălţimile deşertului, Ţara Făgăduinţei. Dacă, firește, nu li se vor scoate ochii. ■

TEATRUL „REGINA MARIA" TEATRUL REGINA MARIA -1- ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA



Alexander Hausvater: «E NEVOIE DE ACEST STRIGĂT FĂRĂ SFÎRŞIT!»

Născut în Bucureşti, Alexander Hausvater părăseşte România în 1959 şi, după o şedere în Austria şi Israel (1959—1967), unde absolvă cursurile Universităţii din Tel-Aviv, urmează cursuri de literatură dramatică la Dublin, unde va funcţiona pînă în 1972 ca director al Teatrului Peacock. Din 1973 se stabileşte în Canada, unde fondează Montreal Theatre Lab, al cărui director este între 1973 şi 1979, conducînd apoi Teatrul L'Echiquier (1979—1985), iar din 1989 Teatrul L'Archipel. Între 1983 şi 1987 este directorul Festivalului internaţional de teatru din Québec. A montat deja circa 150 de spectacole de teatru nu numai în America de Nord şi de Sud ci şi în Europa, Asia şi Africa, a adaptat pentru scenă Decameronul, Fraţii Karamazov, Crimă şi pedeapsă, Metamorfoza **lui Kafka şi este autorul piesei** Soljeniţîn, **scrisă în 1978. Revenind la Bucureşti, montează la Teatrul «Odeon» piesa** ...Au pus cătuşe florilor... **de Fernando Arrabal (premiera, 30 noiembrie 1991).**

DIALOG

— Dintr-un interviu anterior, apărut în urmă cu vreo zece ani în revista «Teatrul», am reţinut că ai mai montat cîndva piesa lui Arrabal.

— Da, era prin anii '70, la Montreal, unde după 3—4 săptămîni spectacolul a fost oprit de cenzură, iar cînd tribunalul a hotărît mai apoi că piesa nu poate fi totuşi cenzurată, actorii au decis să nu mai reia spectacolul, aşa că în jurul lui s-a ţesut, încă de atunci, un fel de legendă.

— Va fi vorba, deci, de un simplu remake **sau de o nouă montare, structural diferită?**

— Pentru mine spectacolul de la Montreal a rămas ca o experienţă neterminată, nedesăvîrşită. E ceva bizar, dar pur şi simplu nu-mi amintesc nimic din acea montare, nu redescopăr, acum, nimic din ceea ce-am făcut atunci. Ceea ce facem acum e deci un lucru complet diferit şi are o bază de gîndire complet diferită. Sînt, de altfel, un om care se plictiseşte foarte repede şi aş fi incapabil să fac, propriu-zis, o simplă reluare. Cei care le fac şi pot să le facă au în general motivaţii strict economice, nu de creaţie. Le explic de exemplu actorilor că fac schimbări în fiecare zi nu de dragul schimbărilor sau pentru că ei n-ar putea să facă de la început un anumit lucru, ci pentru că există o evoluţie, pe care o simt tot timpul şi ea trebuie exprimată ca atare.

— În ceea ce-i priveşte pe actori, eşti pentru un teatru de execuţie sau de creaţie?

— Categoric de creaţie. Şi chiar de continuă evoluţie, în care nici nu se încheagă propriu-zis o formă finală. Tot ce investim acum în acest spectacol în mod obiectiv nu poate să transpară numai după o lună de repetiţii. De aceea ar fi foarte interesant — şi pentru mine ca regizor, dar şi pentru tine, ca critic — să vezi spectacolul şi la premieră, dar şi după două săptămîni sau după două luni, pentru că el cu siguranţă

va evolua și această evoluție e, de fapt, foarte importantă. Forma neîncheagată e urmărită programatic; personajul e numai «sugerat», nu «jucat», iar actorul e plasat în situații plauzibile, nu «reale».

— De la Troienele **și** Antigona **la** Hamlet **și** Regele Lear **și de la** Scaunele **lui Eugen Ionescu la** Caligula **lui Albert Camus, pentru a nu mai aminti dramatizările după Dostoievski și Kafka, ai avut opțiuni repertoriale dintre cele mai diferite. Ce anume determină raportul regizorului cu dramaturgia pe care o pune în scenă!**

— În ce mă privește sînt trei lucruri foarte importante care mă interesează. În primul rînd fac un efort enorm de documentare, să știu ce se scrie în fiecare țară, în fiecare an.

— În fiecare țară, în fiecare an!

— Am «spionii» mei mai peste tot, apoi există asociațiile de dramaturgi, care-mi trimit măcar rezumatele pieselor apărute ș.a.m.d. Fac un efort fantastic să găsesc texte care nu provin din societatea în care trăiesc, ci din altele, pentru că astăzi, la sfîrșitul secolului XX, umanitatea mi se pare fără hotare. Faptul că în Canada e mult naționalism, iar din America vine mult teatru comercial face cu atît mai importantă descoperirea și redescoperirea scriitorului, a operei sale, a gîndului său. Iar piesele străine pe care le montez sînt puse în scenă pentru prima oară. Al doilea lucru care mă interesează este redescoperirea mitului și a legendei, pentru a le re-crea într-o formă imediată. Clasicul îmi oferă deci o poveste care există în spațiu și pe care simt necesitatea s-o repovestesc prin forme și concepții nelegate de geografia și istoria piesei. «Mărturia» legendei e însă foarte importantă. Și, ca unul care a făcut, la noi, primele producții Gombrowicz și Witkiewicz, primele producții profesioniste Dostoievski și Tolstoi, pot să spun că interesul descoperirii clasicilor este enorm. Clasicul nu trebuie «distanțat» în timp, ci jucat într-un «oxigen» modern.

Trăim un moment care există departe în mitologie, înaintea noastră. Dar trebuie să-l redescopăr, să văd unde și prin ce mă integrez în mit, în mitologie. Al treilea lucru care mă interesează este creația propriu-zisă, pornind complet de la zero. Cea în care, împreună cu un autor, lucrez concomitent la conținutul și forma spectacolului. Acum, de pildă, lucrez la **Alma Mahler.** Poate că știți, a fost soția lui Gustav Mahler, apoi amanta lui Kokoschka și soția lui Walter Gropius și a lui Franz Werfel. Se poate spune că toate tendințele secolului XX vor fi cuprinse, într-un fel, în această piesă-spectacol. Voi face apoi, în martie, o piesă despre Ethel Rosenberg, la care am început lucrul cu autorul și cu actorii în atelier, în urmă cu trei ani, construind textul și forma de spectacol în același timp, așa că acum, la publicare, vor apărea în paralel textul și «înscenarea» lui.

— Fiind atît de implicat, ca regizor, în procesul creației dramatice, spre ce crezi că se îndreaptă, totuși, dramaturgia acestui sfîrșit de secol!

— Cred că ne reîntoarcem la autor. La autorul care va reveni la o emoție primară și la esența umană, fără să uităm însă toate acumulările formelor care s-au petrecut. Nu putem deveni propagandiști ai simplicității, cînd corpul și sensibilitatea noastră trec 24 de ore din 24 prin atacuri oribile ce se întîmplă peste tot. Asta ar echivala cu o evaziune. Și problema teatrului românesc în clipa de față mie mi se pare a fi tocmai această evaziune. Voi dispăreți în subtext, în lucrul cu actorii, în frumusețe estetică, în **Visul unei nopți de vară,** dar ce legătură au toate astea cu ceea ce trăiți voi? Omul se distrează, uită, dar cred că nu aveți dreptul să uitați. Pînă în '89 teatrul v-a ajutat să supraviețuiți, a fost sursa voastră de oxigen. Acum e un alt timp, iar teatrul nu trebuie să vă mai îndemne doar la supraviețuire, ci și la acțiune, la faptă, la creație. Trebuie să puneți ordine în casa voastră. Și teatrul trebuie să fie cu voi, să vă îndrume, să vă ajute, dacă vă e frică să vă bruscheze chiar, să vă șocheze. Trebuie să meargă la extreme, nu să se refugieze în forme teatrale subtile și cultivate. Trebuie să intre în acțiune. Comercialismul de la noi pune cu acuitate problema publicului care n-a fost niciodată propriu-zis la teatru, ci la altceva, la show-ul comercial. Uite, mi-am amintit totuși ceva în legătură cu **Au pus cătușe florilor,** la Montreal. Un bețiv citise o cronică din care rezulta că în spectacol sînt femei goale și el asta a reținut. Incitat de prietenii săi de cîrciumă s-a dus să vadă spectacolul doar ca să le poată spune apoi și lor cum erau acele femei goale. Ei bine, după spectacol m-a întîlnit întîmplător și era total contrariat de faptul că nu le poate spune nimic prietenilor lui. Căci văzuse ceva cu o închisoare, cu oameni de care-i fusese milă și nici nu mai ținea minte măcar dacă femeile erau goale sau nu. Omul ăsta nu fusese la teatru în viața lui. Și dacă nu citea și nu auzea că erau femei goale cu siguranță că n-ar fi mers niciodată. Terapia de șoc a spectacolului era atunci și acolo foarte importantă. Nu uitați că din toată populația Americii de Nord, adică din vreo 240 de milioane, doar 4 procente au fost la teatru.

— Ca director al Festivalului internațional de la Québec, cum vă procurați fondurile și ce se asigura trupelor participante!

— Banii proveneau mai întîi din trei paliere oficiale: de la guvernul federal, de la cel provincial, de la primărie. Alte 35% din fonduri proveneau de la diverși sponsori — foarte importanți și serioși — iar restul, din încasări, biletele nefiind foarte scumpe. Fiecare țară plătea transportul, iar noi plăteam cazarea, diurna și cîteodată o sumă pentru spectacol.

— Festivalul are un anumit profil? E deschis, să zicem, în primul rînd formelor de teatru experimental!

— Nu cred în așa ceva. Asta-i o mare prostie. Există în lume festivaluri cu temă, dar pe mine mă interesează, dimpotrivă, o cît mai mare diversitate. Cînd vii pentru două săptămîni la Québec ești bombardat de 40—50 de companii, la care găsești spectacole de la cele mai «clasice» la cele mai «experimentale» cu putință. Întrebarea e: alegi pe criterii obiective sau subiective? Sigur că toți sîntem pînă la urmă subiectivi, dar problema e să alegi chiar și atunci cînd nu-ți place, depășindu-ți această subiectivitate. De exemplu, în 1986, am adus din Israel **Procesul** lui Kafka făcut de Steven Berkoff la Teatrul Național Habima din Tel-Aviv, spre marea surprindere a celor de-acolo, unde spectacolul nu prea interesa. A avut însă un mare succes în festival și la întoarcere a devenit un mare succes și-n Israel. Deci străinii te-admiră...

— Revăzînd România după aproape 10 ani, ce crezi că totuși s-a schimbat și ce crezi că încă nu s-a schimbat dar ar trebui poate să se schimbe!

— Faptul că-mi poți pune acum o asemenea întrebare arată că sînt, fără îndoială, și schimbări foarte mari. Iată, sînt o sumedenie de ziare, oamenii vorbesc, țipă, demonstrează, au trecut totuși printr-o revoluție. Din păcate nu văd nici o schimbare în interiorul omului. Acest interior a rămas neglijat și e chiar mult mai neputincios decît pe vremea «odiosului». Atunci măcar știai cine-i cu tine și cine nu-i cu tine, care e albul și care e negrul, știai de cine să te ferești, de cine să-ți păzești familia etc. Acuma nu e decît un fel de așteptare neputincioasă, o critică și o plîngere continuă. Contra cui? Dacă mergeți într-adevăr spre democrație, trebuie să știți că democrația începe în primul rînd cu individul și cu ce se întîmplă în el însuși. Uite, am fost la Sinaia, cu un tren groaznic de murdar. Și deodată am avut un «vis». Trenul se oprea și toți oamenii începeau să-l spele. Pentru că dacă ei nu-l spală, cine o să-l spele vreodată? C.F.R.-ul nu va fi privatizat mulți ani de aici încolo, nu va avea bani etc. Dar toți acești oameni revin zilnic în același tren și trenul rămîne murdar! Dacă tu nu-l speli, nimeni nu-l spală. Dacă tu nu-ți speli fațada casei, nimeni nu ți-o spală!

— Dacă tu nu-ți schimbi interiorul nu ți-l schimbă nimeni.

— Exact.

— Poate că aici ar fi și rolul teatrului în clipa de față.

— Asta a fost gîndul meu în legătură cu piesa lui Arrabal. Cred că nu mai sînt suficiente doar șușotelile aluzive și nici arta jocului actoricesc, în care sînteți fantastici. E nevoie de un strigăt fără sfîrșit, care spune pur și simplu că, oricine ai fi, ești un participant activ la sistemul trecut, la sistemul prezent și viitorul depinde numai de tine. Pentru că, dacă o să spui că la birou doar șeful decide, atunci și acasă nevasta decide ș.a.m.d. Or, dimpotrivă, tu însuți decizi în orice moment. Pasivitatea celor care, în anii '30, nu dădeau importanță fasciștilor, preferînd să meargă la iarbă verde în chiar duminica în care ei au ajuns la putere, a decis și are și ea o responsabilitate istorică. Eu cred, în general, în această responsabilitate a fiecăruia, și ea are nevoie de o altă teatralitate decît cea de

pînă acum. Acest strigăt trebuie să te urmărească. Actorii îți spun ceva. Tu ești aici. Tu vezi și nu mai poți să spui că n-ai știut. Tu știi. Toți oamenii sînt martori. Ce vei face? Tu știi! Ce vei face? Aplauzi? Mă interesează pe mine să aplauzi? Să-mi arăți că am făcut un spectacol bun sau rău? Important e că tu știi! Mă interesează ce vei face. Eu sînt cel care se uită la tine, acuma. E nevoie de o decizie individuală și pentru a o determina vechile norme și principii de joc pot fi abolite. Nu mai avem religie, nu mai avem principii morale, valori clasice etc. Dar, dincolo de toate mizeriile — pe care spectacolul nu le ocolește — există o spiritualitate, o dîrzenie, un vis. Dacă sîntem capabili să visăm — orișice, fie și sex — nu înseamnă automat că sîntem capabili să și realizăm. Dar visul e prima etapă. Și devenim astfel responsabili să realizăm. De ce i s-a dat visul lui Moise? Nu ca să-l realizeze?

— Lucrînd cu atîția actori și atîtea trupe, te-ai putea referi, comparativ, la actorul român, cu ceea ce are el bun sau mai puțin bun!

— La începutul venirii mele în România, ceea ce mă deranja cel mai mult era o anumită gîndire subterană, potrivit căreia dacă ești străin, ești mai bun. Dacă vii de dincolo, ești mai bun. Pe cînd adevărul e că ei sînt mai buni. Au făcut mult mai mult decît noi, cel puțin în domeniul teatrului psihologic. Desigur, fără strigăte, asta n-au făcut. Dar, încă o dată, părerea că, «prin definiție», fiind de acolo ești mult mai bun m-a dezamăgit și m-a durut foarte mult.

Pentru mine era foarte important să nu lucrez numai cu talentul și cu tehnica actorului, ci și cu personalitatea lui de om. Am făcut prea multe piese ca să vin aici numai pentru a mai pune în scenă încă o piesă de teatru. Pentru mine e foarte interesant să văd că personajul nu se încheagă, că rămîne —, dincolo de el — și actorul, cu personalitatea lui. Tehnica personajului am văzut-o, și actorii români pot să-ți facă personajul cu ochii închiși. Dar să se arate pe ei înșiși, «goi», în transparența onestității lor, le va fi mult mai greu. Faptul că actorii trebuie să facă trei-patru personaje care poartă sau nu o bucată de costum, singura ce le diferențiază exterior, le creează dintr-o dată o problemă cu totul diferită. Actorul e obligat să arate și alte nuanțe ale personalității sale, ce trebuie să se reflecte în felurite situații.

Actorul român știe foarte bine să se ascundă, foarte ușor, sub personaj. Nu cunosc regia românească — în afara celor care au lucrat în străinătate — și n-aș vrea să mă pronunț greșit, dar am impresia că actorului român i s-a spus de multe ori «ridică nasul, ridică gura, fă asta sau asta», ceea ce riscă să-l reducă la condiția de păpușă, de marionetă. Sigur că se poate și așa, dar atunci actorul nu se descoperă pe el însuși. Iar un joc strict tehnic, fie el și perfect, pe mine mă plictisește de moarte și plec după zece minute.

Deci a trebuit să descopăr și să fac să se descopere actorul, care lucrează prin frică, prin sensibilitate, prin camaraderie, prin efort de ansamblu. Asta a trebuit să creez. Dar, în același timp, am întîlnit o așa de mare foame de a face, o sete de a se investi, o combustie a dăruirii de sine, încît a fost foarte ușor să lucrez cu subconștientul actorilor, și nu neapărat cu conștientul lor. Le-am spus chiar: „nu vreau «să știți». Ce să știți?". Am lucrat la masă două-trei zile, dar pregătirea teoretică era aproape inutilă. Cum să ne «pregătim» sau să ne «preparăm» pentru pușcărie? Cine se prepară? Nu-și ia nimeni licența și doctoratul în cum să supraviețuiești în pușcărie! Putem să improvizăm, dar habar n-avem cum e asta, pentru că e neuman! Trebuie deci să lucrăm cu frica, cu subconștientul, cu faptul că avem de-a face cu un alt tip de «oxigen». Cu o «natură» deturnată, nefăcută de fapt pentru om, în care cel mai slab fizic poate fi cel mai tare psihic, iar cel mai tare fizic poate muri primul. E vorba așadar de «descoperirea» unui fapt despre care, la bază, nu știi nimic. Intelectualicește eu pot să spun foarte ușor că «știu», deși bănuiesc numai. Dar pot eu să-i spun unei actrițe exact ce să facă, «știu» eu ce înseamnă să fii femeie?

— Deci fiecare trebuie să găsească, să exploreze...

— Am impresia că actorii români nu vin din aceeași școală de gîndire. Văd — din acest punct de vedere — o mare fragmentare de școli și nu văd nucleul lor, numitorul comun. Nici pe bază teatrală, nici chiar pe bază politică, care și ea e foarte importantă în teatru, și nici pe baza unei forme teatrale pe care ei ar vrea să o practice, la care visează. E deci foarte greu în timpul pe care-l avem — fără a avea propriu-zis un atelier de forme și conținut teatral — să găsim nucleul străduniilor noastre. Cînd îi văd, corpurile lor au sunete diferite, vocile lor sînt complet diferite, respirația lor e diferită și parcă provin, cum spuneam, din școli diferite. De fapt, sînt numai o reflecție a unei societăți fragmentate. Chiar dacă sînt actori, au o diversitate de păreri care se reflectă și în subconștientul lor. Or, e foarte, foarte important a găsi un drum teatral prin lucrul în atelier, nu neapărat pe un text anume.

— Din ceea ce al văzut pînă acum și din realitățile cu care te-ai confruntat pe parcursul realizării acestui spectacol, care ar fi — sintetizînd — problemele teatrului românesc în clipa de față!

— Problema principală e aceea a structurii teatrale. Faptul că oamenii se găsesc împreună, dar nu știu de ce se găsesc împreună. Ei ar trebui să fie împreună nu pentru că cineva sau altcineva i-a ales să intre într-o școală de teatru, pe care apoi au și terminat-o. Ei ar trebui să se grupeze în jurul unei gîndiri teatrale: vreau să lucrez cu teatrul ăsta, nu cu altul, pentru că eu cred în teatrul ăsta și el reprezintă asta. Trebuie să se ajungă la o mișcare independentă, în care actorii vor reprezenta diferite direcții, stanislavskiană, explorativă etc., în care ei vor dezvolta, pentru un număr de ani, o tehnică anumită, o gîndire anumită. Este un **raison d'être** pentru a lucra împreună. Acum, ei sînt împreună doar pentru că trebuie să fie totuși la un teatru: n-am reușit la unul, poate voi reuși la celălalt. Atîta tot. Cred că trebuie să părăsim structurile mari și să încercăm să le avem în vedere pe cele mici, mult mai dinamice și mai mobile, să zicem în genul lui Peter Stein.

— Dacă ți s-ar propune să fii director de teatru (și) în România, ce-ai face în primul rînd!

— Dacă ministrul culturii, pe care l-am întîlnit ieri, mi-ar propune direcția unui teatru și dacă aș accepta-o, aș începe prin a mă considera singurul funcționar stabil al acelui teatru. Mi-aș forma o echipă, cu oameni de diferite meserii, și cu actori care vor avea și o altă funcție, secundară, în teatru. Aș vrea să lucrez cu 20 de actori. Aș lua poate 15 actori români și 5 actori internaționali și toți aceștia ar avea și o altă specialitate în domeniul teatral decît actoria: unul ar fi actor-muzician, altul actor-scenograf, altul actor-administrator, altul actor decorator, pictor ș.a.m.d. În cadrul spectacolului aș acoperi astfel toate operațiunile posibile.

— Ai merge chiar pînă la costumieri, recuziteri ș.a.m.d.!

— Bineînțeles. Pentru că singurii oameni din lume în care pot avea încredere totală sînt actorii. Și nu înțeleg de ce Molière și Shakespeare și alții ca ei puteau face toate astea cu actorii, iar noi, nu. Actorul — chiar și cel mai mare — este gata să facă toate astea, tot ce i se cere, cu condiția să știe și să înțeleagă de ce.

— E foarte interesant ce spui, dar și foarte grav în același timp. Pentru că, respectîndu-ți meseria de regizor, e aproape obligatoriu să le respecți și pe toate celelalte. Oare să nu mai fie nevoie de scenograf ca atare, de croitor, de tapițer etc.!

— Bun. Să spunem că pentru anumite spectacole aduc un scenograf din afară. Dar actorul-scenograf știe totul în teatrul meu, el e cel care «colaborează», chiar dacă aduc și un alt scenograf, din afară. Actorul trebuie educat — ca-n America — să fie în stare să facă toate activitățile din scenă și din afara scenei. El trebuie să aibă un dialog cu lumina, cu muzica, cu decorul, cu costumele etc. Chiar dacă acum, aici, nu se lucrează cu lumina, cu decorul ș.a.m.d.

— Cum adică, nu se lucrează! Poate condițiile tehnice să fie încă precare, dar asta nu înseamnă că «nu se lucrează cu»...

— Pardon. N-am văzut un singur decor interesant. Mi se spune că nu există bani. La care eu spun că cel mai extraordinar decor e spațiul gol, spațiul liber. Trebuie deci purificat teatrul și conceput numai cu oameni-acțiune, cu oameni care, fiind în fiecare seară în fața publicului, au o responsabilitate comună în a realiza ceea ce trebuie să realizeze. Asta ar fi una. M-ai întrebat ce-aș face ca director de teatru. Al doilea, n-ar exista permanență în teatru. Deloc. Individul este angajat pentru un spectacol sau două, pe sezon sau pe trimestru. Știe cu trei sau patru ani înainte ce va juca, dar timpul în care

este angajat ți-l dă ție. El nu face altceva. Poți să-l antrenezi pentru stilul în care joci, acesta nefiind neapărat legat de un spectacol. Eu încerc să revin la anumite imagini de la un spectacol la altul, să creez un pod — și intelectual, și formal — între un spectacol și altul. Cine știe acest lucru mai bine decît actorul? În atelier, în afara teatrului, în afara premierei, el trebuie să se simtă antrenat spre un anumit stil de lucru.

— Înțeleg. Dar, ca director de teatru, ai prefera profilarea pe un anumit gen de spectacole sau ai prefera o diversitate stilistică a spectacolelor?

— Aș vrea două lucruri. Să am pe undeva satisfacția mea de creator — și stilul meu — cu anumiți actori ai trupei. Iar după aceea să se realizeze acea diversitate de stiluri, cu cealaltă parte a trupei, publicului creîndu-i-se posibilitatea să vadă lucruri cît mai variate. Important este ca, atunci cînd alegi o piesă, să n-o alegi numai în funcție de regizorul X sau de vedeta Y, ci s-o alegi ca pe ceva necesar, care se potrivește perfect cu gîndirea ta, cu intențiile tale, cu simțurile tale. Nu vine unul și lucrează la tine numai în baza faptului că, să zicem, are o reputație fantastică. Pentru că atunci tu nu controlezi repertoriul și, cînd te uiți împrejur, nici nu înțelegi nimic din repertoriu. De ce se face Schnitzler? Cîte **Visul unei nopți de vară** aveți acum? Și sînt sigur că **Titus Andronicus** de Shakespeare încă n-a fost făcut...

— O să-l facă Silviu Purcărete la Teatrul Național din Craiova.

— Foarte bine, să-l facă.

— Ai sentimentul că nu ți s-a împlinit ceva, ai vreun regret în legătură cu ceea ce ai lucrat, cu modul de lucru?

— Regretul meu este că nu lucrez într-o societate și într-o țară și într-o situație normală, de siguranță. Nu se lucrează cu planuri, cu date. Nu știu dacă vreodată vom avea tot decorul sau costumele ș.a.m.d. Din păcate tot timpul ești obligat să te gîndești la alternative și nesiguranța asta te influențează. Deja s-a schimbat de trei-patru ori chiar spațiul spectacolului, așa că singurii în care am încredere sînt actorii.

— E o lipsă de organizare, deci?

— Nu numai de organizare, ci și de dialog, ceea ce e chiar mai important și mai grav. Sînt și oameni care, în loc să ia decizii, instigă, provoacă... asta e. În teatru oricum faci compromisuri și oscilezi între o prioritate și alta. Cu condiția să ți se ofere vreuna. Deocamdată nu există un sistem clar, în care cineva să fie angajat pentru un proiect și, dacă nu lucrează, să fie dat afară.

Pentru prima oară, de exemplu, actorii ajung la 9 fără cinci și încep să repete la 9. Iar de terminat, termină cînd termină, uneori mult după miezul nopții, și îi țin și după aceea, ca să-și repete textul împreună. Teatrul e planificare, nu e numai impuls creativ. E și meserie, profesie. În care trebuie să decizi, clar, ce se întîmplă în fiecare oră de repetiție, cînd se vopsește decorul, cînd se face lumina, ce actori repetă, între ce ore ș.a.m.d. Adică trebuie să existe o organizare perfectă a exploatării timpului. Aici toată lumea are timp. Toată lumea are timp o viață întreagă. Acolo nu este timp, dar ideea este să realizezi într-o oră chiar o oră de lucru. Majoritatea oamenilor din teatru nici nu cred că premiera va fi pe 30 noiembrie, crezînd că va ieși, poate, prin ianuarie. Or, eu pe 1 decembrie am plecat. Planificarea timpului meu nu-mi permite să stau mai mult, chiar dac-aș vrea. Dar, pentru mine, ca om de teatru, e interesant să văd chiar un spectacol nedesăvîrșit: să văd unde a putut ajunge el în 4 săptămîni efective de lucru. Poate în 5, poate în 6 era mai bine, sigur că și în 18 săptămîni, dar teatrul nu este niciodată cum putea să fie, ci cum a reușit să fie în timpul dat. Nici o montare de-a mea nu m-a satisfăcut pe deplin. Așa ceva nu există. Pentru că lucrezi cu oameni. Într-o seară, la **Crimă și pedeapsă**, Raskolnikov-ul meu a început să meargă de la stînga la dreapta, să facă alte mișcări decît cele stabilite și mi-am dat seama că, de fapt, făcea bine. Cînd am țipat la el, mi-a spus simplu: n-ai înțeles că în dreapta am simțit niște unde, un curent cald, care m-a îndreptat într-acolo? Într-adevăr, se-ntîmplase ceva, și el a găsit o cheie, o altă cheie, care era mai bună, poate, în seara aceea.

— Ce te-a determinat să vii în România și să montezi acest spectacol?

— Uneori ai nevoie de o întîlnire cu rădăcinile tale. Pe care poate le-ai uitat, pe care poate nu le cunoști, dar ajungi la o vîrstă cînd această întîlnire devine necesară. Pe de altă parte, aici s-a întîmplat ceea ce s-a întîmplat în '89. Mi se pare că ceva s-a întîmplat și în mine. Iar dacă nu participi la ceea ce se întîmplă, chiar cu tine însuți, înseamnă că nu există. Oricît de mărunt ar fi acest fel de participare. Al tău, față de tine însuți. Ceea ce pentru alții, de acolo, poate părea o nebunie — să-ți lași alte proiecte și să vii în România să faci un spectacol — pentru mine, chiar dacă n-a fost deloc simplu, e omenește de înțeles.

— Există și vreo motivație pentru a reveni în România?

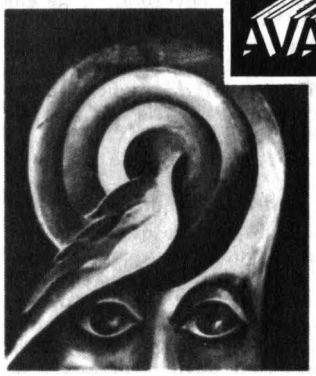
— A fost o experiență foarte grea. E foarte greu să te lupți cu lupta altuia, în structură, și să impui ceva ce nu există. Aș vrea să văd mai întîi că se mișcă ceva, spre un adevăr, spre o formă. Pentru că teatrul românesc va fi întotdeauna foarte bun. Dacă nu va fi bun acest spectacol, va fi în orice caz o **Vassa Jeleznova** sau un Cehov fantastic sau un **Titus Andronicus**. Problema este însă cum devii o sinteză a lumii. Pentru că teatrul este cosmopolit, este deschis. Animatorii de teatru, prin producțiile lor, trebuie să-ți dea și imaginea integrării teatrului în viață, în societate. Publicul nu se duce la teatru numai ca să rîdă și să evadeze din realitate. El a trăit, aici, în ultimii doi ani, momente deosebit de intense, și nu cred că funcția teatrului acum este să-i ofere o nouă evaziune. Cred că teatrul trebuie să-i spună publicului: uite, avem aici un orologiu, dar și o bombă care va exploda. Auzim împreună cum face tic-tac, tic-tac. Funcția mea este să ies din meseria mea extraordinară de actor și să spun acest tic-tac, tic-tac. Spunîndu-l, actorul a făcut ceva. Ce faci tu, mai departe? Spui același tic-tac, împreună cu el?

Nu știu, ceva totuși se va întîmpla. Și cred că teatrul poate ajuta României să devină o națiune unită. Iată, există atît de multe păreri încît atunci cînd văd trei-patru oameni vorbind — într-o limbă puțin mai vulgară decît limba frumoasă pe care-o cunoșteam eu și care-mi sună și acum în urechi — despre orice, chiar despre Eminescu sau despre Mioriță, nu mai înțeleg ce au ei totuși în comun. Ce-i face pe ei membrii unei anumite națiuni, și nu ai alteia? La canadieni lucrurile sînt mai simple. Ajungi în Canada ca să continui să fii român, ortodox etc. Dar aici? Oamenii care au trăit momentul ăsta extraordinar, fantastic, cum se comportă? Indiferent dacă guvernul e bun sau prost. Nu cred că guvernul, oricît de bun ar fi el, va reuși să facă totuși ceva, dacă fiecare nu face ceva, începînd cu el însuși.

Aș vrea să revin, poate și pentru un proiect de film, dar, dac-aș reveni, aș face-o pentru o echipă, neaparținînd neapărat de un teatru sau altul, dar cu care să lucrez de la zero, concepînd împreună un spectacol care vine dintr-o necesitate. A mea și a lor. Altfel, dacă alegi doar o piesă, asta înseamnă că, în același timp, respingi alte două milioane de piese. Merită oare acea piesă să respingi alte două milioane de piese? Se pune acum mereu Beckett și Ionescu. Dar cît **Godot** poți să faci? Cînd n-ai făcut atîtea altele! Arnold Wesker a scris anul ăsta două piese fantastice. De ce să nu le joci? Numai pentru că ai patru actori cu care ai putea să faci încă un **Godot**! Teatrul trebuie să vină dintr-o necesitate și să răspundă unei necesități. Altfel, de ce l-am mai face?

A consemnat
VICTOR PARHON
București, 25 noiembrie 1991

DIALOG



AVANSCENA

Nu ne-am pierdut speranţa. În curînd revista TEATRUL AZI va lansa primul supliment cu noi piese de teatru româneşti.«Copilul» se numeşte AVANSCENA şi oferă surprize. Îl puteţi înfia şi dumneavoastră.

AVANSCENA scoate la «rampă» texte de Ioana Crăciun, Horia Gârbea, Alina Mungiu, Emil Paraschivoiu şi Valentin Petculescu.

Piese româneşti în AVANSCENA!

Nu e nici o glumă (sau, oricum, ea nu ne aparţine) ci îndemnul mobilizator înscris pe uşa unuia dintre teatrele bucureştene. De fapt, uşa cu pricina fiind intrarea actorilor, greu de spus dacă nu e vorba de un sfat înţelept, în perspectiva anilor ce urmează şi a generosului 0,35% pe care teatrul îl împarte cu celelalte şase arte...

TIMIŞOARA —

A ieşi, acum, pe scena Naţionalului timişorean înseamnă a-ţi asuma un risc — sau chiar mai multe. Mă refer, deocamdată, la acela că Timisoara nu mai are, de obună bucată de vreme, chef să aplaude. Spectacolele de aici, exceptînd premierele, se joacă cel puţin cu lojile şi balcoanele goale, iar teatrul străzii nu mai are de mult nici o căutare. Nu de criza publicului e vorba (căci răsar, cînd nu te aştepţi, săli arhipline), ci de o radicalizare a trăirii şi de un scepticism general şi profund. Pentru o seară de gală contextul — cum s-ar zice — nu e fast. Constituirea primei filiale UNITER la Timişoara (secretar, regizorul Laurian Oniga) fu ocazia, iar nu cauza unei bine-cuvîntate sărbători teatrale, iniţiată de Uniune împreună cu revista «Teatrul azi» şi realizată de Victor Parhon. Deşi spectacolul nu a fost unitar — cu UNITER —, el şi-a rezolvat stabilitatea într-un joc de tensiuni. Poate că (e o simplă bănuială) între valoare şi agresiunea asupra valorii, Victor Rebengiuc cu cele două monologuri Shakespeare (**Furtuna** — Caliban şi Prospero) a fost nu doar superb, ci emblematic. Feroce, elementar, dobitoc, sîngeros, apoi creator, stăpînit, înţelept, solar (ajuns aici la capătul unei drame). De aici pornind, spectacolul e, simultan, un drum şi o suită de me-

Nu numai actorii ci şi publicul a binemeritat aplauzele criticului Victor. Parhon

UNITER: 1—1

tamorfoze. Cu Ovidiu Iuliu Moldovan (recital Eminescu, Blaga, Nichita Stănescu) în deschidere şi cu Ion Caramitru (Eminescu) în final, universul călătoriei devine coerent şi vast. Spaţiile sînt infinit de mici şi de mari, trăirea scenică se zbate între «Venere şi Madonă» (secunda primă) şi bătrînul, genialul, selenarul, ridicolul dascăl din «Scrisoarea II» (secunda ultimă a spectacolului). Ce se întîmplă, timp de aproape cinci ore, între aceste două nemărginiri seamănă cu un divers şi extravagant atelier în centrul căruia pare a se afla un anumit tip de valoare dramatică, situată undeva pe la încheieturile tragicomicului. Se mizează mult pe Caragiale şi vecini. Scenele din **O noapte furtunoasă** (în regia lui Laurian Oniga, cu actorii Luminiţa Stoianovici şi Dan Antoci), o repetiţie «life» din viitoarea premieră **D'ale carnavalului** (în regia lui Ştefan Iordănescu, jucată de Mălina Petre, Suzana Macovei, Dan Antoci, Valentin Voicilă, Horia Ionescu, Romeo Bărbosu, Cristian Cornea, Antoanela Ziman, Mircea Staicu) sînt convingătoare şi sugerează dimensiunile unor spectacole solide, lucrate în filigran. Nu foarte departe se află scena din **Vulpea albastră** de Herczeg Ferencz, jucată de actorii Teatrului Maghiar de Stat din Timişoara: Makra Lajos, Enikö Szász, Dukász Péter, Margit Rety, Sütö Udvary András, în regia lui Kovács Levente (pe scena din Timişoara maghiara se vorbeşte atît de limpede încît o înţeleg — şi o aplaudă — şi românii) şi, mai spre tragicul de azi al vechilor eleni, mult aplaudatul, aproape hamletianul fragment din **Cuvîntări nerostite ale unor femei nestăpînite** de Christine Brückner, tulburător interpretat de Ida Jarcsek Gaza (Teatrul German de Stat din Timişoara).

Se coboară dinspre Caragiale spre dramă. Florina Cercel (la 18 ani distanţă de Teatrul Naţional Timişoara) joacă fără decor, fără costum şi fără interlocutor un moment «dur» din **Vassa Jeleznova** (un mare succes pe scena bucureşteană) şi reuşeşte — delirant rechemată la rampă — să cîştige pariul. În acelaşi registru grav — cu trimiteri politice deloc conjuncturale — evoluează Aurora şi Sandu Simionică într-un fragment din **Plaja** (Guy Foissy) regizat de Laurian Oniga. Aici, reflectorul coboară aproape de scîndura scenei, delimitînd spaţiul real, carceral, al unei rulote, de cel imaginar al personajelor trist evadate în iluzie. Piesa trebuie văzută.

Tot de la Caragiale se poate porni pe drumul celălalt, al ludicului. Deschide spre el, încă de la început, Ovidiu Iuliu Moldovan (jucîndu-se graţios şi subtil de-a Nichita Stănescu), se lăfăie în el, virtuoz şi pus pe şotii, Nicu Alifantis, aleargă prin el, într-o cursă cam lungă şi cam pe nerăsuflate, Dionisie Vitcu de la Naţionalul ieşean într-un (totuşi) reuşit Creangă (**Amintiri din copilărie**), improvizează briliant pe marginea lui ne-prevăzutul (în program) Alexandru Ternovicz (urcat din sală pe scenă), alunecă uşor spre fabulă şi satiră clujeanul Dorel Vişan într-o hazoasă istorie a castorilor infideli şi a scaunelor «de la Timişoara încoace».

Mai există, apoi, două momente excentrice. Primul — al Companiei de dans «Contemp» (Liliana Iorgulescu, Simona Iliescu, Beatrice Duminică, Varvara Ştefănescu, Răzvan Mazilu, Adrian Ioniţă, Mihnea Ionescu, sub conducerea Adinei Cezar), despre care, dacă amintim că a dansat Mozart, Bach şi cîteva variaţiuni spaniole, nu spunem mare lucru. «Contemp» a stupefiat sala, rostind o poveste esenţială despre fizica metamorfozelor spirituale. Cred că e aici — în coregrafia inteligentă, imprevizibilă, în şocul mişcării şi în jocul fîşiilor de imagine — una din tinerele noastre şanse artistice cu acces (prin limbaj) la universalitate.

Greu de precizat locul recitalului (muzical!) al noului director al Naţionalului timişorean, Vladimir Jurăscu. Şansoneta îi stă binişor, în «Oci ciornîie» are volum, cu «Daolică măi» acoperă rumoarea sălii, în fine, e prezent, e aplaudat, e bisat şi se... bisează curajos. (Mulţi l-ar fi preferat, însă, în **Regele Lear.**)

Se pare că Victor Parhon a izbutit să facă, la Timişoara, o inspirată politică a valorii, mergînd pe reconcilierea trecutului cu viitorul şi a prezentului cu el însuşi. A cerut (şi a obţinut) aplauze pentru foştii directori ai teatrului timişorean, a invitat **toate părţile locale ale presei**, a circulat într-un remarcabil echilibru pe firul scurt Timişoara — UNITER, fără centrală cu Guvernul. Spectacolul pe care l-a coordonat a cîştigat... remiza. Adică a învins suspiciuni, inerţii şi conflicte intestine, a renunţat la improvizaţia cenaclieră (cu care poţi cîştiga savuros sau pierde catastrofal), şi-a reprimat tentaţia de (neapărat) inedit, preferînd calea cuminte (dar royală) a valorilor certe. A reuşit. Timişoara — UNITER: 1—1.

RADU CIOBOTEA

Ne-prevăzutul (în program) şi imprevizibilul Alexandru Ternovicz

Moment din spectacolul Teatrului Maghiar de Stat

CONSTANTIN PAIU

ÎNTREBĂRI, UIMIRI, PERSPECTIVE

Programul celei de a II-a ediții a Festivalului Național de Teatru «I.L. Caragiale» anunța trei întîlniri cu caracter colocvial.

Alcătuirea conclavului, luat în ansamblul său, a reprezentat doar parțial compartimentele clasice ale vieții teatrale, cei mai interesați în dezbatere dovedindu-se a fi (din nou) membrii secției de critică a UNITER-ului. Cronicari dramatici și secretari literari (puțini, dacă ne raportăm la numărul instituțiilor profesioniste existente în acest moment) sosiți la București din mai multe centre teatrale ale țării s-au alăturat, în luări de cuvînt de cele mai multe ori pertinente, colegilor din capitală; au fost de față, înscriindu-se în turnirul de idei și de puncte de vedere, doar patru directori de teatre (de la Timișoara, Craiova, Galați și Satu Mare); puțini (și în trecere doar) actori; regizorii și scenografii au lipsit aproape cu desăvîrșire. O situație specială este cea în care se află dramaturgii. Unele discuții particulare au scos la iveală o anume nemulțumire (care, nouă cel puțin, ni se pare a fi îndreptățită) legată de faptul că autorii de piese n-au fost acceptați ca parte de sine-stătătoare în structura UNITER; pentru ca un dramaturg să fie membru al Uniunii, el trebuie să mai facă **ceva**, să fie **și** critic teatral sau secretar literar sau director de teatru sau regizor artistic. Dacă este exclusiv dramaturg, se vede în situația de a face parte exclusiv din secția specializată a Uniunii Scriitorilor. Ne rămîne învăluită în mister incompatibilitatea dintre două uniuni profesionale, cu atît mai mult cu cît eforturile ambelor converg spre un numitor comun, starea de normalitate a teatrului românesc. Așa se face că la dezbaterile înscrise în programul Festivalului s-au făcut auzite doar vocile a doi «dramaturgi în exclusivitate», Iosif Naghiu și Tudor Popescu. Un al treilea, Constantin Zărnescu, a vorbit în calitate de implicat, una din lucrările sale fiind angajată în competiție.

Spre deosebire de prima ediție, discuțiile n-au mai avut în vedere analiza eșalonată a spectacolelor aduse în festival, referirile speciale la o reprezentație sau la alta fiind tangențiale dezbaterilor pe o temă dată. Aceasta poate fi și explicația participării restrînse a reprezentanților teatrelor aflate în concurs, ca și a realizatorilor respectivelor spectacole. Argumente de ordin economic stau, de asemenea, la originea grabei cu care trupele s-au retras la sediile lor. Nu aceleași argumente pot fi invocate de teatrele bucureștene.

O primă întîlnire colocvială a propus spre dezbatere starea teatrului românesc după 1989. «Moderatori» ai schimbului de opinii pe această temă au fost criticii Valentin Silvestru și Mircea Ghițulescu. Atît microreferatele introductive, cît și luările de cuvînt au insistat asupra momentului actual al teatrului național în context european și mondial, luîndu-se ca punct de plecare o seamă de inițiative și de consonanțe în mișcarea noastră teatrală. S-a discutat despre utilitatea întîlnirilor pe care le facilitează festivalurile teatrale și despre rolul asociațiilor profesionale. O problemă care a acaparat interesul unanim (și care avea să revină cu insistență și în dezbaterile următoarelor trei reuniuni) a fost cea a stării dramaturgiei originale și a modului în care afișul repertorial al teatrelor noastre manifestă deschidere către producția dramatică autohtonă. S-a convenit că, din motive diferite, informația asupra fondului dramaturgic original existent este, în momentul de față, insuficientă, că relația dramaturg-instituție teatrală funcționează anevoios și deficitar. Regizorii manifestă un interes scăzut față de piesa românească actuală, acordînd prioritate unor titluri, de multe ori discutabile sub raportul valorii, venite cu deosebire dinspre Vest.

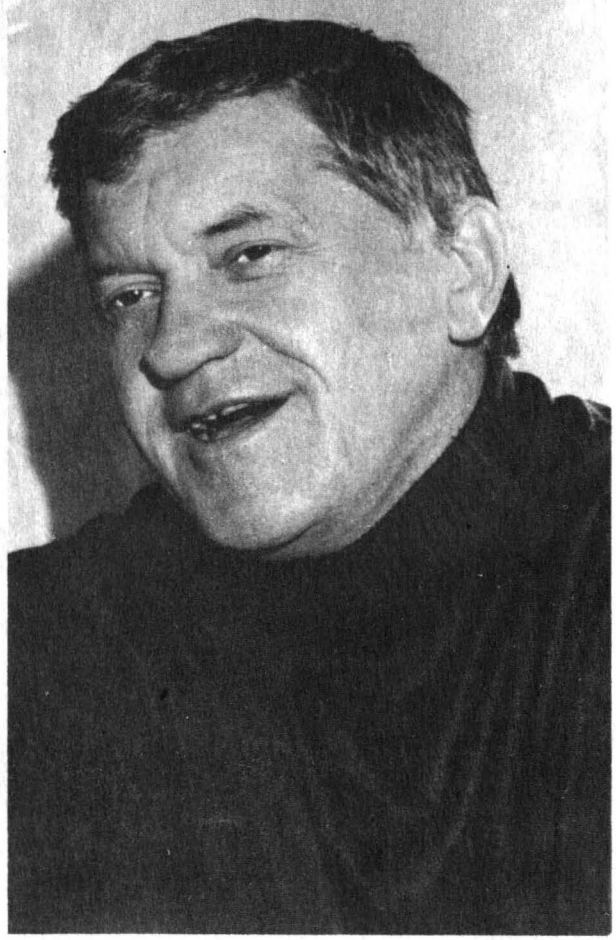
În linii mari, aceleași preocupări legate de dominantele vieții noastre teatrale s-au făcut simțite și în discuțiile următoarei întîlniri, cu tema **Ce ne spun clasicii astăzi.** Eforturile «moderatorului» Victor Parhon de a-i aduce pe vorbitori «la cestiune» au avut doar un relativ succes, problemele de stringentă actualitate, ținînd de obligativitatea unei «direcții» în politica repertorială sau de raportul text-artă a spectacolului situîndu-se în centrul pledoariilor dezvoltate.

Interesantă pentru cunoașterea opiniei oamenilor de teatru din alte țări asupra fenomenului teatral românesc a fost întîlnirea de creație cu cîțiva oaspeți ai festivalului. Aprecierile formulate de doamna Elske van de Hulst, din Olanda, ca și de domnul Christopher Barron, director asociat al Festivalului de la Edinburgh, au sunat măgulitor, situînd teatrul românesc într-o companie selectă în ansamblul mișcării teatrale mondiale. Referirile pe care domnul Barron le-a făcut la festivalul în a cărui conducere se află ne-au întărit convingerea că locul dramaturgiei originale trebuie regîndit în viitoarele ediții ale propriului nostru festival național. Doamna Sophie Loucachevsky, regizoare din Franța, implicată direct în lansarea primelor reprezentații bucureștene ale Teatrului româno-francez, și-a exprimat admirația față de potențialul profesional al tinerilor noștri actori și s-a arătat încrezătoare în viitorul unor astfel de colaborări.

Deosebit de animată a fost prezentarea și comentarea realității teatrale dintre Prut și Nistru, realitate considerată, cu dreptate, ca parte componentă a mișcării teatrale românești. Regizorul Ion Ungureanu, ministru al Culturii și al Cultelor din Republica Moldova, scriitorul Andrei Strîmbeanu, director general al teatrelor basarabene, Veniamin Apostol, președinte al Uniunii Oamenilor de Teatru din Republica Moldova și rector al Institutului de Arte din Chișinău, criticii Valentina Tăzlăoanu, Leonid Ciomîrtan, Gheorghe Cincilei au procedat la o completă informare asupra aspirațiilor și posibilităților care acționează în prezent în teatrul moldovenesc, apreciind întîlnirea de la București ca pe o experiență deosebit de utilă.

În sfîrșit, reuniunea care a încercat o cuprindere retrospectivă a actualei ediții a Festivalului Național de Teatru «I.L. Caragiale» a convenit, prin cuvîntul participanților, că eșantionul de spectacole adus în competiție relevă un moment bun al vieții noastre teatrale, considerîndu-se util schimbul de idei și insistîndu-se asupra nevoii de acțiune comună în propagarea culturii teatrale românești, ca și a alinierii teatrelor noastre la ideea de valoare. ■

DOREL VIȘAN sau ZÎMBETUL CA MĂSURĂ A LUCRURILOR



O prejudecată — foarte răspîndită, ca orice prejudecată serioasă — ni-l prezintă pe actorul de comedie ca pe o făptură vioaie, cu mimică neastîmpărat-jovială, și dacă se poate cu o particularitate fizionomică de neconfundat (nasul lui Tănase, ochii ...concentrici, stupefiat-amărît-hazlii ai lui Birlic).

O altă prejudecată — la fel de serioasă dar mult mai romantic-filosofică — cere ca actorul de comedie să fie o ființă de-o nesfîrșită tristețe, cu «lacrima ascunsă eroic sub masca veseliei».

Dacă ne gîndim la Dorel Vișan, dacă privim fotografiile care-l înfățișează în roluri de teatru, de film, dar și «în civil», riscăm să ne răvășim toate sănătoasele prejudecăți. E o prezență mai curînd așezată decît zburdalnică, are mișcări măsurate, nu dă mereu din mîini-picioare-ochi, semn după care noi recunoaștem, negreșit, «o bogată viață interioară», «mobilitatea de gînduri și trăiri». Pe scenă, chiar în cele mai exploziv-dinamice comedii, Vișan nu «face zgomot», nu gesticulează, nu ne aruncă priviri complice, cu toate că nici nu ne ignoră prezența. Ne ia parteneri în explorarea — calmă, chibzuită, metodică, am spune — a întîmplărilor și a oamenilor. Și abia atunci înțelegem de ce nu se agită, nu se strîmbă, nu se dă peste cap să ne fie simpatic, să aibă haz. Nu e nevoie, pentru că hazul «e în toate, în cele ce sînt, în cele ce mîine vor rîde la soare»; harul — ori privilegiul — constă în a descoperi umorul, nu în a-l inventa. Sigur că lucrurile nu sînt atît de simple cum par a fi dar actorul are modestia — ori orgoliul! — de a ne face să credem că meritul e al nostru, nu al lui, că tot ce face este să descopere, nu să creeze. Și poate așa și este dacă e adevărat că pentru a face o statuie e suficient să iei un bloc de marmură și să înlături cu dalta tot ce prisosește...

portret

Refuzul de a purta masca cea veselă, pentru a semnala prezența comediei (poate cuvîntul «refuzul» nici nu e potrivit, prea sună autoritar; masca nu e respinsă cu indignare, e ignorată, pur și simplu, fiindcă «nu face trebuință») se alătură refuzului (!) de a purta masca tristă. Nici de ea nu e nevoie, pentru că durerea — ca și veselia — se naște undeva în adînc, în căușul sufletului. Cînd e adevărată, cînd nu e calpă durerea — ca și veselia — străbate oamenii, întîmplările, gîndurile, cuvintele asemenea laserului: vindecă, ucide, fără a se arăta.

Cariera pe care Dorel Vișan a făcut-o și în film (puțini actori ne-bucureșteni, chiar dintre vedete, pot vorbi de o carieră în film și nu doar despre roluri — oricît de bine realizate — în film) se întemeiază, poate, și pe acest stil de joc stăpînit, măsurat, fără învolburările de vorbă și de gest pe care ecranul le respinge.

De vreo douăzeci și cinci de ani Dorel Vișan este actor la Naționalul din Cluj și spectacolele în care a jucat pe această scenă «bat» suta. O sută de personaje (sau pe aproape) care nu seamănă unul cu altul dar nici nu se despart irevocabil. Dacă ni se permite, o scînteietoare banalitate vom spune că sînt ca oamenii: toți seamănă și nu sînt doi la fel. Ce-i unește și ce-i desparte pe eroii interpretați de Dorel Vișan de-a lungul atîtor ani, atîtor piese, atîtor vieți! Am spune că îi unește zîmbetul și îi desparte zîmbetul. Zîmbetul malițios ori îngrijorat, satisfăcut ori neliniștit, zîmbetul căznit sau zîmbetul greu stăpînit să nu devină rîs, zîmbetul cumsecade și zîmbetul tăios, zîmbetul din ochi, zîmbetul de pe buze, zîmbetul dintr-un gest. E mereu un zîmbet pe chipul actorului. Atunci cînd lipsește, e vorba tot de un zîmbet: zîmbetul pierdut.

Probabil că pe pașaportul lui Dorel Vișan, la rubrica «semne particulare» stă scris: zîmbet. Ca măsură a lucrurilor.

CRISTINA DUMITRESCU

DIALOG

IULIAN VIȘA:
TEATRUL E UN VIS ÎN CARE TOTUL ESTE POSIBIL

— Stimate Iulian Vișa, iată-vă așadar revenit la Sibiu. De ce ați ținut să vă întoarceți aici!

— Pentru că sînt din Sibiu. Și pentru că aici am început teatrul. Nu m-a tentat niciodată să fac teatru la București, nu am luptat niciodată să ajung în București...

— Dar făceați deja teatru — la Copenhaga...

— Cu atît mai puțin doream să vin la București. În Danemarca am învățat că important e ceea ce faci, nu unde faci. Eu vreau să fac teatru la Sibiu. Știind ce s-a întîmplat cu teatrul de aici... Am ambiția mea — din cînd în cînd, îmi place să îmi creez probleme. Îmi place să-mi creez obstacole, chiar și în realizarea unui spectacol, ca să am de luptat cu ceva. Pentru că luptînd, zbătîndu-te, **găsești;** eu voiam să găsesc. Și atunci mi-am zis că asta e o situație care mă tentează, îmi fac și mie bine, îmi dau și mie energii și speranțe, pentru că e un lucru pe care îl iau de la zero. Îmi place să iau lucrurile de la zero, să lucrez în perspectivă, nu să fac un spectacol, să rezolv un moment și după aceea să plec. Mă angrenez într-o activitate în clipa în care știu că ea durează, că poate să ajungă undeva, într-o anumită perioadă de timp.

— Dar care a fost obstacolul major în Danemarca!

— Acolo, ai libertate și o poți folosi; întrebarea e cît de bine o folosești. Ajuns acolo, mi-am zis: Doamne, dacă aș fi avut libertatea asta la vîrsta de optsprezece ani, la început, aș fi putut oare să mă păstrez eu, ca individ, la nivelul la care sînt acum? Oare nu m-aș fi degradat? Există o mulțime de tentații, nu-i ușor... De multe ori îmi spuneam: mai bine era în România, cînd nu puteam alege, cînd decideau alții pentru mine. Nu știi ce să alegi. Și îi înțeleg pe tinerii debusolați de acolo, înțeleg toate relele astea pe care ți le aduce o libertate totală, pentru că ea are și o mulțime de efecte negative. Și mi-am spus: Bine că m-am format acasă, și acum mă «colorez», primesc noi valențe, decît să mă fi format aici și să ajung... știu eu unde? Eu am plecat gata format, și am încercat să mă redeschid. Ajuns în Occident la treizeci și trei de ani, nu mai poți să spui că nu știi cine ești; or, eu știam cine sînt.

— Și ce ați mai aflat despre dumneavoastră!

— Coborît dintr-o dată la nivelul zero, am zis: acum să văd totuși cine sînt. Și am reușit să-mi dau niște răspunsuri, mai mult sau mai puțin mulțumitoare, dar acum știu mai multe despre mine decît înainte. Am învățat să nu dau verdicte; de multe ori îmi spuneam: dacă nu înțeleg ceva, poate că nu sînt eu pregătit să înțeleg. Înainte știam că asta e bună, asta e rea. Acolo am învățat să disting și nuanțele culorilor. Înainte știam doar de negru și alb. Acum știu că negrul are foarte multe nuanțe, iar ca să ajungi la culoarea albă trebuie să se adune toate culorile: albul nu este alb, este rezultatul unei intense colaborări între foarte multe nuanțe. În orice caz, știu mai multe despre mine și despre ceilalți decît atunci cînd am plecat de aici, la vîrsta «fatală» de treizeci și trei de ani. De la treizeci și trei de ani începe coborîșul, dar la patruzeci de ani începe o nouă tinerețe. Și asta am simțit-o: la vîrsta de patruzeci de ani simțeam deja că nu mai sînt mulțumit de mine, că trebuie să fac ceva ca să ies din ceea ce am fost...

— La Sibiu ați avut parte din plin de obstacole...

— Da, m-am lăfăit în obstacole!

— Au existat «obstacole» și în teatru! Cum ați scăpat de ele!

— Am trimis niște actori la pensie, am dat afară niște figuranți de care nu aveam nevoie, am încercat să curăț teatrul de oamenii care nu erau interesați să lucreze cinstit.

— Credeți că ați reușit!

— În parte, da; dar nu am terminat. N-am avut timp, a trebuit să-mi concentrez atenția asupra spectacolelor, dar operațiunea va continua. Intenționez să rămînă în teatru numai cei care vor să facă teatru și cărora le place să facă asta. În teatru nu poți exista dacă nu îți place teatrul. Nimeni nu este obligat să ia salariu de la un teatru.

— Așadar, nu ați avut nevoie de o lege a teatrelor pentru asta! Să înțeleg că sînteți un director care nu are nevoie de o lege a teatrelor! Au fost situații pe care le-ați fi putut rezolva mai ușor dacă ar fi existat o astfel de lege!

— Nu. Un director de teatru, daca e regizor, daca e actor, așadar profesionist, are legea lui. Și teatrul are legea lui. Nimeni nu poate să dea valoare unui actor, nici o lege. Ești bun, te folosesc. Nu ești bun la mine, poate ești bun la altul. Actorii buni joacă. Cei proști nu joacă. Și dacă ți-e teamă să-i dai afară, după un timp ei singuri se scot din circuit, ei singuri se dau afară... La teatrul din Sibiu, toată lumea joacă. Nu există actor care să nu joace.

— Într-adevăr, ambele spectacole pe care le-ați montat aici au o distribuție foarte generoasă... Dar, fiindcă a venit vorba de spectacole, s-ar zice că preferați dramaturgia contemporană, dacă judecăm după autorii pe care i-ați propus acum...

— Nu... De la tragedia greacă și pînă la teatrul contemporan am montat de toate, adică nu m-am cantonat într-o anumită zonă, nu am o preferință exclusivă. Dacă ar fi totuși să-mi descopăr preferințe, atunci aș zice că sînt tentat mai degrabă de textul clasic, care are mai multă sevă, care are mai multe șanse de a se transforma într-un spectacol bun, pentru că este foarte bogat și ai mai multe elemente din care să-ți construiești spectacolul tău. Așa e la Shakespeare, la Molière sau la Goldoni, iar dintre contemporani, la cei mari, ca Beckett, care e un autor extraordinar...

— Cum alegeți textul!

— Aleg un text în clipa în care am o imagine. Dacă textul îmi dă o imagine, îl reține. Dacă nu îmi dă nici o imagine, dacă mă chinui s-o găsesc, să-l vizualizez, e semn că nu l-aș putea face. Pentru mine imaginea contează. Pentru mine, teatrul e un vis în care totul e posibil.

— Dar atunci cînd un text v-a sugerat o imagine, se poate întîmpla să sacrificați anumite pasaje care nu se potrivesc cu imaginea respectivă!

— Știți, eu am învățat de la Esrig un lucru — am învățat

multe dar, referitor la această întrebare, un lucru: renunță, strînge din dinți atunci cînd simți că nu se potrivește. Mai sînt multe spectacole de făcut, o faci în spectacolul următor, dacă ți se ivește ocazia. Las-o, mergi pe drumul pe care ți-l dictează spectacolul, e vocea spectacolului, spectacolul te conduce. Dacă spectacolul îți spune că nu «ține», nu are rost să te încăpățînezi. Iar un spectacol se formează în repetiții...

— Dar dacă, totuși, imaginea care s-a format, emancipîndu-se într-o anumită măsură față de text, intră în contradicție cu anumite pasaje din piesă!

— Acelea trebuie scoase, spectacolul însuși ți-o dictează. Dacă ai această imagine-cheie, care consideri că este valabilă și care te interesează, atunci totul se organizează în jurul ei. Ceea ce nu «ține» trebuie dat la o parte. Într-un fel, e foarte greu de stabilit ce anume conduce... De fapt, într-un fel, conducem noi — ca în ședințele de spiritism: noi, de fapt, cerem ceea ce vrem. Adică, noi atragem energia care ne convine sau care «rimează» cu noi...

— Vizați un anume tip de comunicare teatrală! Cu sens unic sau în ambele sensuri!

— În ambele sensuri, cu siguranță. Aș dori, adică aș avea ca ideal — dacă-l pot numi așa, cuvîntul mă sperie, dar hai să-l folosesc — teatrul-terapie. Nu știu dacă am să ajung vreodată la el, dar încerc; în fiecare spectacol încerc cîte un moment de genul acesta. Încerc construirea unor spații care să atragă spectatorul, să-l schimbe, să-l facă să comunice altfel cu actorul... Eu cred mai mult în puterea teatrului care nu spune nimic, care nu folosește cuvîntul, care reușește să comunice prin privire: să stai, să privești un spectator în ochi pînă în clipa în care se întîmplă ceva cu el, pînă cînd înțelege ce îi ceri de fapt. Aș vrea să-l fac pe spectator să fie ca o ceară care se încălzește și care începe să ia formele pe care dorești tu să le ia... Dar și tu să iei forma pe care el ți-o cere. Acesta cred că este adevăratul teatru. Eu am studiat foarte mult teatrul antic: nu mai știu dacă în traducerile românești apar acele pasaje extraordinare în care se indică modul în care corul trebuia să cînte și cum trebuia spus textul... Numai citind lucrurile astea îți dai seama unde era dus spectatorul, ce însemna orchestra aceea care cînta, cum se năștea acea stare care pregătea spiritul; apoi venea corul care dănțuia, care incanta, nebunia asta se combina cu orchestra și apoi abia intra actorul: actorul nu intra nepregătit, și erai introdus într-un spațiu în care nu mai puteai să nu accepți ceea ce ți se oferea.

— Așadar, se crea ceea ce numiți «o formă de energie»!

— Da, era un ritual, o formă de energie, de căutare a energiei. De fapt, de aici a și plecat teatrul. Noi de fapt revenim la lucrurile astea, care astăzi se numesc experimente... Actorul era un preot care oficia, un intermediar între credincios și Dumnezeu. Actorul nu trebuie să **reprezinte**, el trebuie să **existe aici și acum**... Eu cred că teatrul ar trebui să devină ce a fost odată: catharsisul. Asta este. Dacă faci astăzi catharsis se zice: «Ah, un experiment, am mai văzut așa ceva și la Berlin, la nu știu care festival». Nu este adevărat, noi nu facem experimente, noi nu facem decît să reluăm experiențele, sau să le înțelegem abia acum... Omenirea le-a digerat. Noi, ca indivizi, descoperim de fiecare dată vechi adevăruri. Și atunci, să revenim la valoarea pe care teatrul a avut-o odată: cred că ăsta este teatrul adevărat: teatrul în care noi ne găsim pe noi înșine. Și în clipa în care voi putea face așa ceva, cred că am să fiu mulțumit...

— Nu vă întreb dacă credeți că asta se poate realiza și cu piese românești contemporane, fiindcă ar trebui să vă întreb mai întîi, și eu, ce piese românești ați citit de cînd v-ați întors — după cele 14—15 ore zilnice de repetiții, de antrenament corporal și vocal cu actorii, de gherilă administrativă... Vă întreb, în schimb, dacă credeți că sînt necesare legi protecționiste pentru dramaturgia noastră...

— Nu, nu cred așa ceva. Eu cred în valoarea care se impune; dacă există. Restul este politică. Or, noi am ajuns la momentul în care unica politică este din nou valoarea: ești bun, te joc; nu ești, lasă-mă, domnule, să-mi văd de treabă!

— Mulți dramaturgi contemporani se plîng că nu le sînt cunoscute textele. De cînd ați revenit în țară, vi s-a propus vreun text original!

— Nu.

— Păi vedeți! Sînteți vinovat...

— ?!

— ...că nu i-ați căutat, că nu le-ați scotocit prin sertare...

— Nu obișnuiesc să deschid sertarele altora, dacă ei nu vor să le deschidă. Asta e treaba lor. De altfel, nu mai au nici o scuză: scuza cu sertarul a dispărut... Acum mobila este și foarte scumpă... lasă sertarul, fă mobilă fără sertar, pune textul pe masă... Iar dacă totuși dau texte, le dau în București, ceea ce este iarăși foarte relevant: «Să fiu jucat în București!» Ei nu vor să fie jucați în **teatru**, ei vor să fie jucați în București...

— Iată-ne ajunși la proiecte...

— Proiectele țin, pînă una-alta, și de posibilitățile de a aduce actori. Deocamdată nimeni nu s-a înscris, nimeni nu s-a anunțat. Eu pot să fac proiecte în funcție de actorii care sînt aici, dar sper să reușesc să mai aduc actori, ca să pot să gîndesc ceva și dincolo de starea actuală a teatrului. Din păcate, însă, nu se găsesc locuințe. Nefiind locuințe, nu vin oameni. Și uite-așa, ne învîrtim într-un cerc vicios... Oricum, venind aici, am găsit o anumită stare de lucruri; m-am adaptat acestei stări, iar acum pot să propun spectacole bazîndu-mă pe actorii pe care îi am, poate și în speranța că vor mai veni și alții...

— Și, în condițiile acestea, ce v-ați gîndit să mai montați!

— **Jacques fatalistul** al lui Diderot, un spectacol cu două personaje după Arrabal, am tradus și niște texte de Franca Rame, numai cu femei — deci am să fac și un spectacol numai cu femei: niște monoloage tragice, dramatice, comice —, apoi un spectacol după **Decameronul** lui Boccaccio... Deci cam asta ar fi: spectacole pe care le «văd», le pregătesc, știu cum vreau să le fac.

— Sînt cumva spectacole pe care le-ați mai făcut și în Danemarca!

— A, nu. Eu fac arareori un spectacol de două ori. Dacă reiau totuși un spectacol, îl reiau pentru că nu m-a mulțumit prima formulă, dar în nici un caz nu-l **repet**. Acum , scena îmi oferă și ea mai multe posibilități. De altfel, cînd am venit, am început cu refacerea scenei, care acum poate fi concepută diferit de la un spectacol la altul. Posibilitățile scenei actuale nu au fost încă epuizate, dar vrem oricum să ieșim și în alte spații de joc.

— Aveți deja în vedere ceva anume!

— Da, jucăm deja în foaier, și sîntem în tratative și pentru niște pivnițe de la Muzeul Brukenthal, care stau nefolosite. Este posibil să ieșim și în aer liber, probabil că la anul, în august-septembrie, vom organiza prima ediție a unui festival internațional Shakespeare în aer liber, Sibiul oferind multe posibilități...

— Cu ce fonduri!

— Avem promisiuni de ajutor din partea Ministerului Culturii, de asemenea din partea Fundației pentru Tineret, care ne-a sprijinit și în toată perioada asta, și mai sînt interesați și alții, unii chiar ne roagă să nu îi uităm ca sponsori ai festivalului, ceea ce, evident, ne bucură foarte tare. Apoi încercăm să realizăm o sală-studio, prin adaptarea actualei săli de repetiții și prin mutarea unor pereți; oricum, ea va continua să funcționeze ca sală de repetiții, dar avem nevoie și de o sală-studio, căci noi nu avem posibilitatea să dăm două spectacole în aceeași zi. Iar intenția de a atrage cît mai mult public spre teatru vrem să o materializăm și transformînd teatrul într-un centru de cultură, care să cuprindă și expoziții de pictură, sculptură. Iar această proiectată sală-studio ar putea fi folosită după spectacol și pentru discuții ori pentru concerte de cameră...

— Ați fost invitat să montați ceva și în București!

— Da. Voi monta, probabil, **Richard II** la Teatrul Național din București, un spectacol pe care voiam să-l fac cu ani în urmă, împreună cu Ovidiu Iuliu Moldovan și cu alții. La începutul lunii aprilie ar putea începe repetițiile. Am mai primit propuneri și din partea altor teatre, și din țară, dar intenția mea este să fac cît mai mult cu putință în primul rînd pentru Sibiu.

VICTOR SCORADEȚ

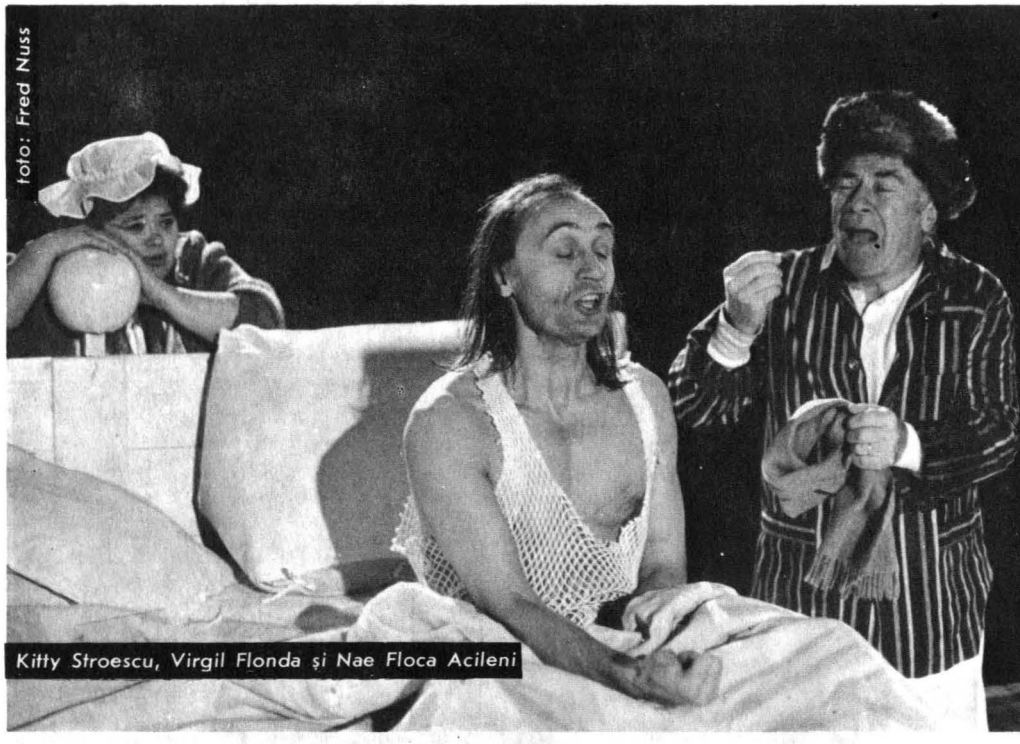
CRONICA

Nu puțini sibieni (indiferent de naționalitate etc.) vor fi fost șocați la vederea culorilor prin care s-a încercat refacerea personalității arhitectonice a clădirii fostului cinematograf ce adăpostește, de un număr apreciabil de ani, Teatrul de Stat din Sibiu: cine și-ar fi închipuit vreodată alăturarea, pe mari suprafețe, a unui gri închis pînă la limita negrului cu movul ori verdele deschis și aproape electric! Dar poate că și mai puțini au fost aceia care și-au închipuit că această clădire va mai ajunge vreodată să adăpostească teatru adevărat, neprovincial, hai să-i zicem — dînd glas unei obsesii — european. Se vede însă că această terapie de șoc a fost singura în măsură a ajuta teatrul să reziste concurenței tot mai agresive a «parcului de distracții» din imediata vecinătate, după cum tot o terapie de șoc a fost și aceea care a readus la viață instituția teatrală sibiană.

O viață care a invadat mai toate încăperile teatrului. Pe la sfîrșitul lunii februarie stăteam de vorbă cu directorul de atunci, care, încercînd discret dar ferm să mă plaseze în fața unui calorifer călduț, îmi explica, aproape scuzîndu-se, că funcția lui este interimară, ea precedînd, de fapt, venirea lui Iulian Vișa. Acum, acel foaier este de nerecunoscut — în fapt, un modern... peisaj medieval: un afiș avertizează că e vorba despre decorul spectacolului de la secția germană. Iar seara, la reprezentația lui Vișa cu Cartoteca de Różewicz, aveam să constat că nu mai recunoșteam nici sala: mult mai mare decît o știam, scena era acum mărginită — acolo unde ar fi «trebuit», nu-i așa, să se găsească șirurile de scaune — de un «perete» negru, spectatorii fiind așezați în tribune laterale de-a lungul spațiului de joc. Și asta încă nu era tot: în seara următoare, la Chang-Eng, sala avea să arate iarăși altfel, dominată cumva de spațiul de joc, spectatorii avînd ciudata impresie că s-ar afla în... minoritate. Și, pentru a încheia această schiță de atmosferă, se mai cuvine menționată și media de vîrstă a publicului, alcătuit în majoritate, chiar și în seara de discotecă și ceaiuri care e sîmbăta, din tineri în haine de gală. În fine, spectacolele propriu-zise aveau să le alunge celor cîțiva critici bucureșteni prezenți orice urmă de eventual regret că, venind la Sibiu, își amînaseră vizionarea în Capitală a unei premiere ce se anunța a fi de senzație...

UN JEDERMANN AL ZILELOR NOASTRE

CARTOTECA de Tadeusz Rózewicz Traducerea: Iulian Vişa ● TEATRUL DE STAT DIN SIBIU ● Data premierei: 29 noiembrie 1991 ● Regia: Iulian Vişa ● Scenografia: Mihai Ciupe ● Distribuţia: Virgil Flonda (Eroul), Kitty Stroescu (Mama), Nae Floca-Acileni (Tatăl, Unchiul), Constantin Chiriac (Domnul cu cărare, Profesorul, Ziaristul), Diana Văcaru (Secretara), Geraldina Basarab (Olga, Doamna, Bătrînica), Dana Taloş (Femeia grasă, Grasul), Rodica Mărgărit (Musafirul cu pălărie, Doamna plină de viaţă, Musafirul cu şapcă), Dana Lăzărescu-Popa (Fata, Chelneriţa), Ion Buleandră, Mihai Bica, Benedict Dumitrescu (Corul antic al bătrînilor).



Kitty Stroescu, Virgil Flonda şi Nae Floca Acileni

Mai întîi, spectatorii se amestecă, vrînd-nevrînd, cu personajele: pentru a ajunge la locurile înşirate pe cele două laturi ale spaţiului de joc trebuie să-ţi croieşti drum printre protagoniştii aflaţi deja pe scenă. Ei au şi început să «joace». Doi judoka în chimono fac mişcări de încălzire ori chiar de antrenament, la un moment dat vor avea şi o parteneră, un ins ce pare a trăi din mila publică cîntă ceva la un acordeon, printre altele şi «Deşteaptă-te, române», un altul cere bani spectatorilor, o gospodină intră în vorbă cu spectatoarele, întrebîndu-le dacă au găsit lapte, accentuînd amestecul, confuzia celor două planuri. Scena pare mai degrabă un spaţiu public şi aproape că te cuprinde mirarea la vederea celor ce, îmbrăcaţi în hainele lor bune, «de teatru», stau cuminţi şi urmăresc cu atenţie acele scene atît de firești, de cotidiene, de parcă ele ar fi totuşi ceva deosebit — ca, de pildă, teatru... Un pat imens, o măsuţă şi un scaun confortabil par a sugera, oricum, o încăpere — mai exact, un dormitor.

Pe locatarul acelui dormitor, de fapt al acelui pat, autorul îl numeşte Eroul. Pentru personajele cu care vine în contact, el are însă diverse nume: Wiktor, Waclaw, Stasiu, Tadek, Dudek ş.a. El răspunde de fiecare dată la fel de firesc, fiindcă **este** toţi aceştia sau, cum se şi precizează de altfel în extrem de consistentul caiet-program, este Jedermann. Un Jedermann al zilelor noastre, de vîrstă nedefinită, tratat cînd ca un copil ori ca un tînăr, cînd ca un om în toată firea, cu importante răspunderi sociale (director de teatru de operetă). Dar, oricum ar fi tratat, Eroul refuză cu încăpăţînare să-şi ia în serios funcţia, rostul, vîrsta — viaţa. Zadarnic «clocoteşte» aceasta în jurul lui în formele cele mai variate, zadarnic îi inundă ea încăperea încercînd a-l «contamina». Nici măcar acel extrem de comic Cor antic al bătrînilor nu reuşeşte să-l incite la fapte, în ciuda insistenţei cu care tot reia începutul eroic al «Iliadei»...

Atît pentru Eroul interpretat cu vervă şi simţ al nuanţelor de Virgil Flonda, cît şi pentru public, «viaţa» se prezintă ca un adevărat bombardament de imagini teatrale viu colorate, excelent ritmate, dar care nu reuşesc să disimuleze absurdul ce corodează pînă şi împrejurările mai lirice ale existenţei sau posibilul ei halou metafizic. Aceste imagini ce pot reprezenta şi etape ori planuri existenţiale diferite nu se succedă după o cronologie anume. Timpurile se amestecă aşa cum o fac şi vîrstele ori identităţile posibile ale Eroului. Unele par a fi ecoul unor secvenţe îndepărtate, ecouri ale unor amoruri neîmplinite ce iau acum forme groteşti. Un unchi revenit din lumea dreptilor e prilej de satiră la adresa unor motive biblice. Apar şi personaje ori grupuri recognoscibile şi databile: ele provin din «cartoteca» ce ne era atît de familiară pînă mai ieri... Un «ziarist» cu o suspect de adînc înrădăcinată obişnuinţă a supunerii faţă de... gradele superioare şi al cărui trecut s-ar zice că-l situează, într-un context aparent nou, într-o stare de generală inferioritate, îşi asumă cu naturaleţe condiţia de cîine ce continuă să lingă orişice mînă. Un grup de suporteri ai echipei de fotbal din Mitoc se va lăsa convins să scandeze, un timp, pentru... teatru (mai greu s-au lăsat convinse unele «organe» locale...). Mitocul e, evident, capitala unei regiuni... sociale, locuite de mitocani. Care mitocani nu au, în afara fotbalului, decît griji «planetare», ei «nu mai vor război ghie loocl» (trimitere la un «număr» aproape legendar, ce pare să se fi petrecut cu adevărat pe una din scenele unui festival de tristă amintire)!

Alcătuite după o logică a visului, aceste «felii de viaţă» ce compun **Cartoteca** nu fac decît să-i reveleze Eroului, în ritm alert, grotescul unei existenţe diforme, al cărei absurd se oglindeşte şi în succesiunea imaginilor — existenţă la care nu vrea, nu poate să participe altfel decît... vegetînd în patul lui uriaş.

Dacă jocul foarte bun al lui Virgil Flonda şi Constantin Chiriac era de aşteptat, debutanta Diana Văcaru constituie o surpriză plăcută. Dar adevărata surpriză o constituie schimbarea la faţă a întregii trupe care, sub «dictatura» benefică a lui Iulian Vişa, pare să se fi scuturat de o bună parte din praful provincial ce ajunsese să o sufoce...

TERAPIA TEATRALĂ A DEDUBLĂRII

CHANG ENG de Göran Tunström. Traducerea: Iulian Vişa • TEATRUL DE STAT DIN SIBIU • Data premierei: 30 noiembrie 1991 • Regia: Iulian Vişa • Scenografia: Mihai Ciupe • Distribuţia: Virgil Flonda (Chang), Constantin Chiriac (Eng), Geraldina Basarab (Adelaide Yates), Dana Taloş (Sarah Yates), Nae Floca (Clofyllia), Kitty Stroescu (Josephine), Mihai Bica (Barnum, Vînzătorul, Coffin), Ion Buleandră (Asistent, Ziarist, Dr. Ferguson, Dr. Williamson), Ben Dumitrescu (Povestitorul, Ziarist, Fotograf), Rodica Dumitrescu (Dorothy), Dana Lăzărescu-Popa (Mama).

Dana Taloş şi Geraldina Basarab

Spre deosebire de oamenii obişnuiţi, Chang-Eng nu îşi ascund(e) caracterul dublu, dimpotrivă, poartă la vedere ceea ce majoritatea oamenilor ascund cu grijă ori recunosc numai în versuri: «Ah! două suflete-mi sălăşluiesc în piept,/Ce vor necontenit să se dezbine», cum constată, îngrijorat, Faust, dîndu-l încă o dată de gol pe Goethe... Chang şi Eng sînt fraţi siamezi. S-au născut într-un Orient fabulos, a cărui poezie plină de mister montarea lui Vişa o schiţează succint dar eficace, condimentînd-o cu umor de calitate. Cît timp existenţa îi recompensează pentru această sinceritate monstruoasă, transformînd-o în avantaj, totul merge bine. Realitatea ternă a cotidianului are nevoie de o lume alternativă, care să-i întreţină iluzia că totul se poate: în lumea circului, guvernată de poetica artificialului, Chang-Eng se simt(e) la largul lor (lui). Tocmai sub semnul aparenţei ridicate la rang de realitate, al lumii circului ca dublu siamez al celei «adevărate» începe al doilea spectacol sibian al lui Iulian Vişa. El alcătuieşte această lume cu mijloacele unei teatralităţi viu colorate, ce îşi lasă la vedere, cu o neglijenţă studiată, mecanismele «secrete» cucerind, astfel, o dată în plus.

Dar Chang şi Eng vor parcurge, aici, drumul de la iluzie la realitate, la propria lor realitate. O vor descoperi — cum altfel? — reflectată în ceilalţi. Cît timp au trăit la adăpostul unei lumi a iluziei, reflectarea nu a fost posibilă. Abia cînd oamenii normali vor fi obligaţi să împartă cu ei una şi aceeaşi realitate se declanşează conflictul propriu-zis. Odată căsătoriţi cu surorile Adelaide şi Sarah — aşadar, cînd dublul se vede ridicat la pătrat — deosebirile, atît cele dintre fraţii siamezi, cît şi acelea dintre soţiile lor, devin tot mai vizibile. O tentativă de separare chirurgicală e împiedicată în ultima clipă, oricum ea nu ar fi rezolvat nimic. Dar, în condiţiile menţinerii unităţii fizice, distanţa interioară dintre Chang şi Eng creşte tot mai mult. Pe Chang, disperarea îl împinge spre alcool, în vreme ce Eng încearcă să-şi păstreze luciditatea. Încercarea de a reface terenul pierdut înăuntru printr-o eventuală recuperare a drumului parcurs afară — de revenire, adică, în lumea circului — sfîrşeşte şi ea cu un eşec aproape mortal.

«În fiecare din noi există un Chang şi un Eng, fiecare suntem o variantă a monstrului CHANGENG, iar spectacolul nostru vorbeşte despre necesitatea conflictului ca fundament al existenţei individului. Să ne acceptăm ca pe o masă de contradicţii necesare, condiţie sine qua non a unităţii eului» — iată, în cuvintele regizorului, condiţia acestui spectacol încîntător. El materializează într-o manieră irezistibilă problemele noastre de identitate, ceea ce numim îndeobşte conflict interior. Dincolo de gradul înalt de profesionalism, Iulian Vişa impune mai cu seamă prin vitalitatea pe care izbuteşte să o transfere asupra spectacolului, ca şi printr-o imagistică de o inventivitate ce pare inepuizabilă, neinhibată de nici una dintre prejudecăţile estetizante, atît de frecvente nu doar în teatrul nostru. **Chang-Eng** întăreşte impresia ce se impunea deja după vizionarea **Cartotecii** — anume faptul că a reuşit să transforme trupa sibiană ce pare acum aptă de orice tip de spectacol: aşa cum a arătat ea de-a lungul celor două seri, ar putea fi transferată oricînd, in corpore, în orice teatru bucureştean. Se detaşează şi de data aceasta Virgil Flonda şi Constantin Chiriac, interpreţii impecabili ai unei partituri de maximă dificultate: Chang şi Eng. Deşi nu sînt legaţi decît prin... joc, evoluţia lor impune prin forţă şi precizie. Se disting, prin natura rolurilor, şi Geraldina Basarab şi Dana Taloş, dar performanţele lor sînt susţinute cu brio de întreg ansamblul.

Şi o menţiune pentru scenografia foarte tînărului Mihai Ciupe (a absolvit anul trecut), scenografie ce pare a comunica foarte bine cu intenţiile regiei, în primul rînd prin elemente de o teatralitate pe alocuri rafinat autopersiflantă, ca şi prin lipsa de inhibiţii în folosirea unor suprafeţe mari, ce îi permit lui Vişa să-şi desfăşoare nestingherit viziunea scenică.

FARSA DIN FOAIER

MAISTRE PATHELIN, text prelucrat de Hans Wolfgang Hillers după originalul anonim din secolul XV • TEATRUL DE STAT DIN SIBIU, secţia germană • Data premierei: 1 decembrie 1991 • Regia: Karl-Heinz Maurer • Scenografia: Maria Bodor • Distribuţia: Wolfgang Ernst (Peter Pille), Monika Dandlinger (Minchen, soţia lui), Franz Kattesch (Schummel, negustorul de stofe), Kurt Markel (păstorul Theobald Lammlei), Georg Potzolli (Judecătorul), Renate Müller-Nica (Soţia judecătorului).

Noua atmosferă instaurată de Vișa la secția română s-a extins și asupra celei germane. Desigur, gurile rele ar putea acuza direcția teatrului că a gonit secția germană în foaier, lăsîndu-i întreaga sală celei române, majoritare... Dar acest spațiu neconvențional i-a convenit de minune scenografei Maria Bodor, care a izbutit să creeze, cu mijloace cît se poate de moderne, de pe poziții contemporane (și, s-ar părea, fără prea mari cheltuieli), o atmosferă cît se poate de medievală pentru farsa **Maistre Pathelin.** Există însă și un avantaj de ordin practic: reducerea numărului de locuri (cîteva bănci înșirate de-a lungul pereților) îi va asigura spectacolului, fără doar și poate, o viață mai lungă.

«în Evul Mediu, interpreții farselor erau amatori ce jucau din pasiune, oameni pe care viața nu prea îi răsfățase. Ei își găseau în teatru un rost mai înalt și sperau să afle astfel, în el, un spațiu care să le permită să se exprime cu toată libertatea.» Cei ce nu știau acest lucru au ocazia să-l afle din programul de sală. Puțini știu însă cît de mult se aseamănă condiția interpreților germani din Sibiu cu aceea a predecesorilor lor de acum cîteva secole: dacă nu mă înșel, unul singur dintre ei este actor profesionist. Dar, spre deosebire de spectacolul pe care l-am văzut în luna ianuarie, acesta nu trădează aproape deloc situația precară din acest punct de vedere a secției germane. Spectacolul realizat de către regizorul Karl-Heinz Maurer — chiar dacă nu este un eveniment — are fluență și limpezime, și este conceput de așa manieră încît numai pe alocuri cîțiva interpreți sînt puși în situația de a-și trăda amatorismul. Iar dacă talentatul și experimentatul actor profesionist care este Wolfgang Ernst — aici, avocatul Pille — ar fi izbutit să își învețe rolul și nu ar fi fost nevoit să aștepte în atîtea rînduri ajutorul (de altfel cît se poate de prompt) al sufleorului, spectacolul ar fi avut de cîștigat... Oricum, și așa, acest **Maistre Pathelin** a fost bine primit de un public mai întîi surprins de noutățile ce i-au fost oferite, apoi amuzat și în final încîntat. Foarte convingător, creînd multe momente de haz autentic, a fost, în rolul negustorului, Franz Kattesch. A impresionat plăcut și dezinvoltura lui Kurt Markel în rolul istețului păstor. Aparițiile scurte, dar foarte gustate ale Renatei Müller-Nica au condimentat spectacolul cu un comic specific genului. Fără strălucire, dar corect, cursiv au evoluat și Monika Dandlinger și Georg Potzolli, contribuind, astfel, la reușita de ansamblu a acestei seri de teatru german.

Și poate că această farsă ce vine dintr-o vîrstă mai fragedă a teatrului va constitui, pentru secția germană, un nou început în acest al treizeci și cincilea an de existență. Oricum, spectacolul a completat în chip fericit un week-end teatral de mare consistență, ce marchează revenirea la viață a Teatrului de Stat din Sibiu.

VICTOR SCORADEȚ

AVERTISMENTUL

...AU PUS CĂTUȘE FLORILOR... de Fernando Arrabal. În românește de Cristian Popescu și Irina Călin ● TEATRUL ODEON ● Data premierei: 30 noiembrie 1991 ● Regia: Alexander Hausvater ● Scenografia: Constantin Ciubotariu ● Costumele: Viorica Petrovici ● Distribuția: Dan Bădărău (Tosan, Isus), Ionel Mihăilescu (Katar, Ilie, Preotul Mendoza, Țigan), Dragoș Pâslaru (Amiel, Durero, Rubens, Generalul de Rai), Florin Zamfirescu (Pronos, Bancherul Fontecas, Judecătorul lui Amiel), Oana Ștefănescu (Lelia, Desdemona, Cor), Simona Gălbenușă (Drima-soția lui Amiel în închisoare, Iris, Cor), Carmen Tănase (Roupa-soția lui Katar, Cleopatra, Cor), Camelia Maxim (Falidia-cîntăreața mireasă, Cor), Mirela Dumitru (Femeia taur, Falidia păstoriță), Angela Ioan (Forța de securitate I, Falidia cînd Amiel iese din închisoare, Cor), Marius Stănescu (Garcia Lorca, Toreador, Forța de securitate V, Pruncul, Cor), Mugur Arvunescu (Directorul închisorii, Forța de securitate IV, Conducătorul suprem, Cor), Mircea Constantinescu (Forța de securitate III, Preotul la judecata lui Amiel, Cor), Laurențiu Lazăr (Aristodomo, Forța de securitate II, Cor).

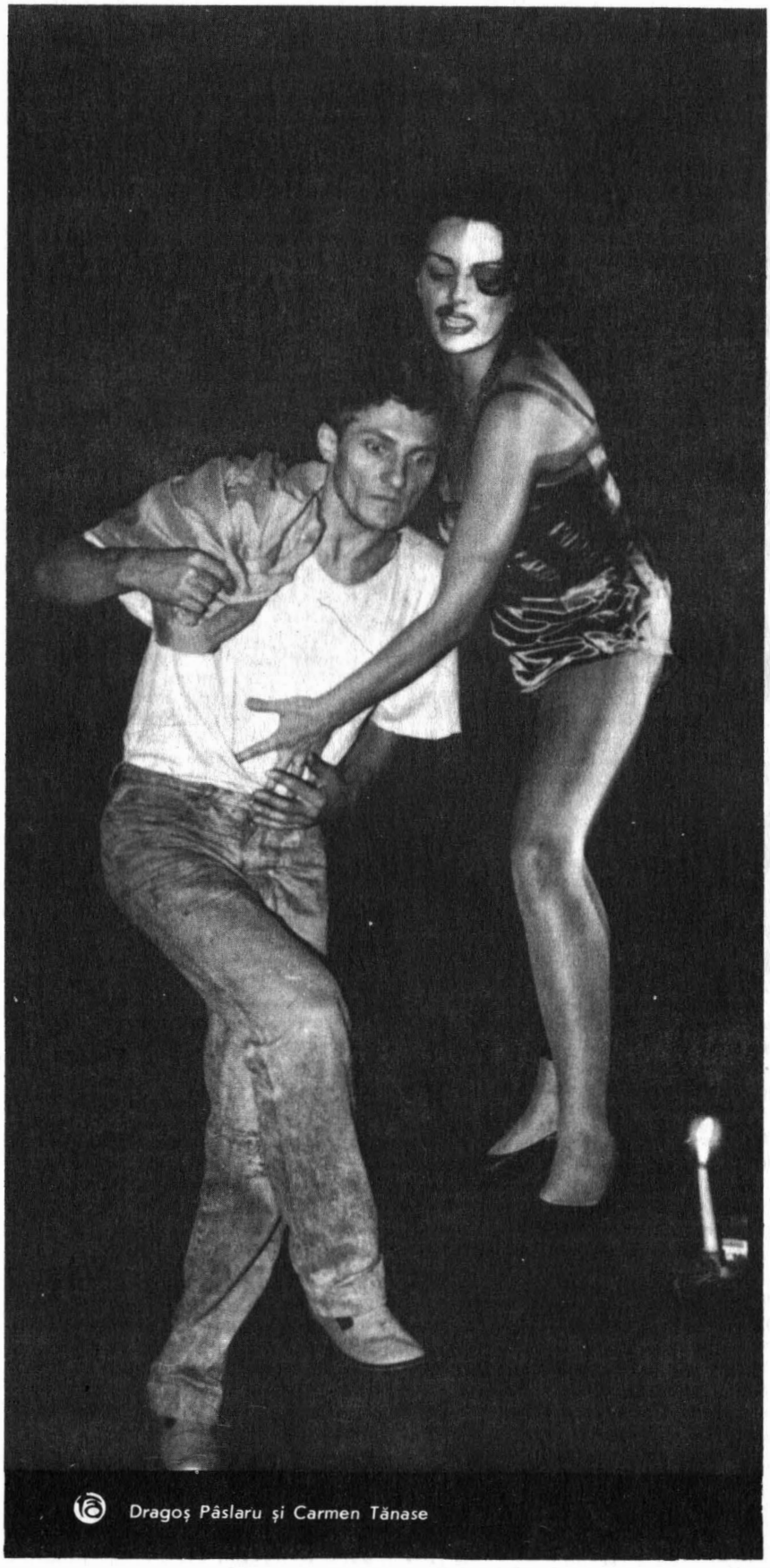
Seria de reprezentații cu piesa lui Arrabal la «Odeon» a fost precedată de o conferință de presă unde directorul teatrului, regizorul Alexandru Dabija, a comunicat «avertismentul» primit de către Florin Zamfirescu la cutia poștală a teatrului din partea, s-a aflat puțin mai tîrziu, a unei deputate în Parlament. Foaia de hîrtie respectivă cuprindea două citate din Proiectul de Constituție, referitoare la «manifestările obscene contrare bunelor moravuri» și la pedepsirea celor care le produc în public. «Fabricarea» unui astfel de context înaintea apariției spectacolului (atmosfera din teatru cu consecințe nefavorabile în ceea ce privea ultimele repetiții ale piesei) ridică nu un singur semn de întrebare. Dacă motivația gestului parlamentarei — gest neavenit, dată fiind și încărcătura politică aferentă — putea fi și una de ordin strict personal, în mod sigur acest gest are valoare de avertisment. El, de fapt, atrage involuntar atenția asupra unei precarități de fond a culturii noastre spirituale în privința unor subiecte, teme sau abordări ale actului artistic despre care contextul teatral a oferit în mai mică măsură experiențe viabile.

Spectacolul **...au pus cătușe florilor...** produce, pentru prima dată, o astfel de experiență. Piesa lui Arrabal, reprezentată scenic în Franța în sezonul teatral 1969—1970, este o imagine a universului represiv dezvăluit de o închisoare a regimului totalitar. Regizorul n-a intenționat să-l «reprezinte» ca la teatru: publicul, înainte de deschiderea ușilor, este acaparat de lumea sonoră a spectacolului, care reverberează în piața de la Majestic. Intrarea în teatru oferă prima surpriză, căci în fața noastră se desfășoară un lung coridor de închisoare, cu un proiector în partea opusă, care te obligă să te uiți în lateral, unde sînt spații de detenție. Chiar dacă îți dai seama că o convenție este înlocuită cu o alta («să simți că ești în lumea pușcăriei»), incertitudinea începe să lucreze, să erodeze postura de spectator protejat de plătirea biletului.

Intrat în spațiul spectacolului, realizezi că te afli practic pe scenă, divizată în mai multe locuri de joc și unde «viața» pușcăriei pulsează puternic, vizual, sonor, în mișcare sau gestică. Pe o platformă așezată nu în poziție centrală e în desfășurare o posibilă scenă de «reeducare». O dată cu coborîrea unei enorme colivii, care e celula, cele patru personaje, Tosan (Dan Bădărău), Katar (Ionel Mihăilescu), Amiel (Dragoș Pâslaru) și Pronos (Forin Zamfirescu), sînt încarcerate. Structura spectacolului va presupune alternanța scenelor din registrul realist cu acelea de evadare în vis. E o modalitate care desfășoară o dinamică remarcabilă a invenției scenice prin distribuirea locurilor de joc, prin regimul luminilor și universul sonor.

O anume irealitate, proprie scrierilor lui Arrabal, interferarea discursului dramatic de extracție «realistă» cu un alt tip de discurs, propriu modului oniric, l-au predispus pe Alexander Hausvater, regizorul spectacolului, la o concepție prin care să fie concretizate ideea detenției și a libertății. Scene din spectacol încep să aibă impact emoțional: dezvăluiri recente privind închisorile comuniste din România trag dureros, dar necesar, lespedea uitării, a indiferenței sau a compromisului de pe o realitate trăită. Din această cauză, care poate fi interpretată și ca un avertisment, multe dintre scenele spectacolului sînt jucate dintr-o perspectivă a durității, dar și a speranței într-un mediu care nu are cum suporta fardul ipocriziei. Dacă aceste scene șochează, faptul trebuie să fie raportat la habitudinile noastre de spectatori.

Viziunile celor întemnițați, evadările lor în vis instituie o tensiune între scene ale vieții de închisoare — culminînd cu execuția lui Tosan —, scene ale vieții exterioare și cele din regimul visului. Imaginile create de Alexander Hausvater sînt de o semnificație specială: ele nu frizează naturalismul, atunci cînd apar replici într-un limbaj crud sau actori goi, ci determină verosimilul cerut de logica actului scenic. Forța de impresionare a întregii puneri în scenă stă și în depășirea unui prag psihologic, care nu echivalează cu depășirea bunului simț. Performanța actorilor de la «Odeon» poate fi văzută și din acest punct de vedere, după ce constrîngerile



Dragoș Pâslaru și Carmen Tănase

la care a fost supusă arta reprezentării scenice la noi timp de foarte mulți ani au limitat mijloace autentice de expresie ale actorului și regizorului.

Avertismentul conținut de spectacolul **...au pus cătușe florilor...** este polivalent. Una dintre valențe este a memoriei reconsiderînd opresiunea în regimul totalitar, o alta este premonitorie, iar o a treia referă asupra condiției de spectator invitat să renunțe la confortul ipocrit al unei morale luate de-a gata și să privească lucrurile în față. Faptul că actorii, mulți dintre ei, au depășit pragul psihologic amintit, dar că, mai ales, au interpretat într-o manieră directă (cu cîteva ezitări) roluri care refuză convenționalul, mi se pare o experiență utilă. Sînt momente în spectacol (și nu neapărat cele «avertizate» de doamna parlamentară!) cînd Dragoș Pâslaru, Ionel Mihăilescu sau Florin Zamfirescu, pe de o parte, și Camelia Maxim, Carmen Tănase și Simona Gălbenușă, pe de altă parte, ating gradul tensional autentic al discursului regizoral.

Imaginile spectacolului, însă, atrag prin forța de materializare — la care concură sugestiile decorului lui Constantin Ciubotariu și costumele Vioricăi Petrovici — a elementelor esențiale ale universului despre care morala comună preferă să nu știe decît (foarte) tangențial: presiunile psihologice asupra deținuților, acțiunea torționarilor, rezistența morală a disperării și altele. Unii actori, precum Dan Bădărău, Oana Ștefănescu sau Mircea Constantinescu, impun în anumite și foarte tensionate momente, atunci cînd și ambianța întreagă a spațiului scenic copleșește (vizual, sonor) prin difuzarea incertitudinii privind dreptul la libertate.

Spectacolul de la «Odeon» se înscrie hotărît în afișul stagiunii bucureștene ca o tentativă reușită privind libertatea de expresie a artistului în teatru. Dar și ca o operă scenică solid construită.

MARIAN POPESCU

SUB ZODIA ABSURDULUI

Omul adus în situația-limită ce se numește, atît de banal, pierderea libertății; spaimele și speranțele, umilințele și triumfurile sale, mizeria și măreția sa în această încleștare cu ceilalți, dar și cu sine însuși — iată o temă care, de la Eschil încoace, a interesat în mod constant teatrul. Mai nou, ea interesează și teatrele (noastre), pentru că oferă posibilitatea analizării unui trecut nu prea îndepărtat, dar și pe aceea a avertizării în legătură cu pericolele unui prezent insuficient normalizat. La sfîrșitul anului trecut, două teatre bucureștene au ales ca punct de plecare al unor montări — foarte diferite în ce privește anvergura artistică — această temă plasată, poate nu întîmplător, sub zodia absurdului.

ÎNTRE CRUZIME ȘI TANDREȚE

Ceea ce îl individualizează pe Fernando Arrabal în peisajul destul de aglomerat și de accidentat al teatrului absurdului este — potrivit lui Martin Esslin, istoric ilustru al mișcării — infantilismul personajelor sale, traductibil în ingenuitatea cu care fac acestea binele și răul, dar și în incapacitatea lor de a înțelege lumea și de a i se adapta; nu mai puțin, în limbajul frust, de o simplitate aproape primitivă uneori, de o poezie stranie, neașteptată și tulburătoare alteori. Deși observația datează din 1961 (anul apariției volumului **Teatrul absurdului**), ea se potrivește într-o măsură și acestei piese, scrisă la sfîrșitul anilor '60 și inspirată, pretextual cel puțin, de cuvintele primului pămîntean ce a păsit pe Lună: «un pas mic pentru om, un pas uriaș pentru omenire!». Care omenire? întreabă însă Arrabal. Aceea acceptînd cu seninătate ca în închisorile din Spania franchistă să zacă, de ani și ani, membri ai ei, vinovați doar pentru a fi luptat, în războiul civil, de partea înfrînților? Sau, poate, aceea dindărătul zidurilor și gratiilor, redusă la o animalitate cufundată în promiscuitatea trebuințelor fiziologice, dar neabsolvită de osînda teribilă de a visa, de a-și aminti, de a spera?... Întrebările acestea sînt puse cu o violență și cu un patetism deloc obișnuite pentru tipul de discurs (rece, antisentimental, intelectualist) pe care l-a acreditat teatrul absurdului în forma lui «clasică»; o violență și un patetism ce ne amintesc, în schimb, că Arrabal, deși trăind de mulți ani în Franța și scriind numai în franceză, descinde — spiritual, cultural — din Calderon, și din Goya, și din Garcia Lorca... Cel din urmă se vădește îndeosebi o prezență obsesivă pentru dramaturgul hispano-francez: destinul său exemplar și tragic este evocat direct în piesă, al cărei titlu reproduce, de altfel, un vers al poetului. Desigur, analizat «la rece», textului i se pot găsi felurite slăbiciuni, dintre care cea mai gravă ar fi aceea că, astăzi, riscă să apară depășit ca formulă literară: fragmentarea poveștii, ținînd parcă să contrazică într-adins logica «vulgară» a spectatorului obișnuit, intercalarea brutală de episoade rememorate, visate sau imaginate, limbajul cînd excesiv de crud, cînd supraîncărcat de metafore — toate acestea au, pentru epoca noastră post-modernistă și blazată (caracteristici la a căror instalare teatrul absurdului a contribuit, de altminteri, hotărîtor), aerul unui **déjà vu** nu nostalgic, ci iritant. Din multe puncte de vedere, montarea piesei astăzi, aici, putea însemna o aventură sfîrșită într-un naufragiu.

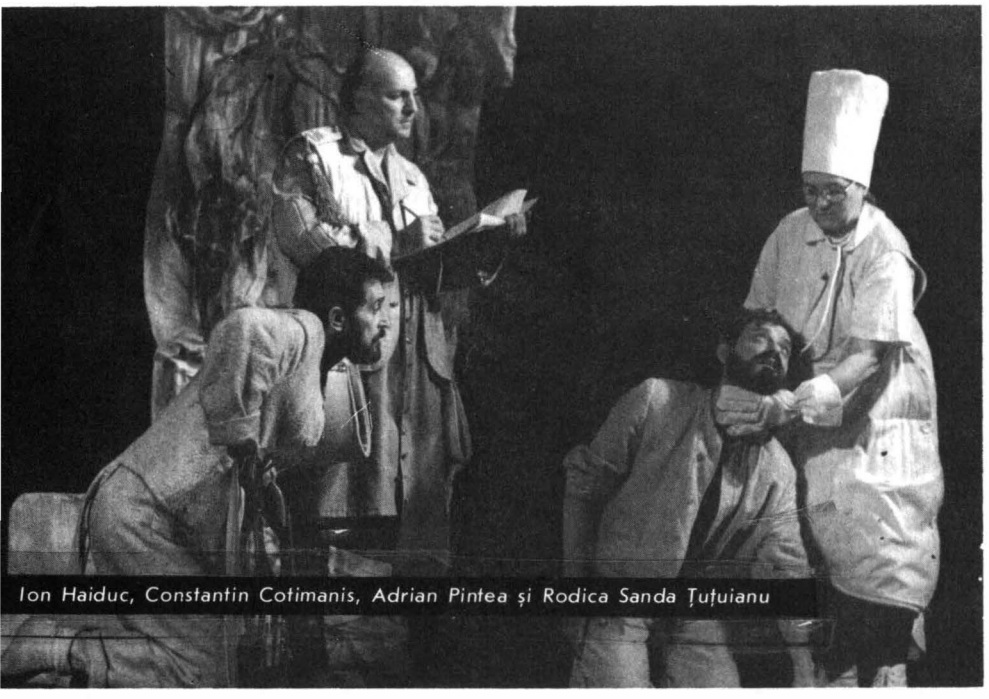
Faptul că arca spectacolului atinge, în final, Ararat-ul i se datorează exclusiv regizorului Alexander Hausvater și impecabilei echipe cu care a lucrat: scenografii Constantin Ciubotariu și Viorica Petrovici, compozitorul Mircea Octavian și, mai ales, întreaga distribuție care, prin performanța colectivă (alcătuită din mici și mari performanțe individuale), a confirmat impresia că Teatrul Odeon este, în actuala stagiune, cel mai interesant teatru din București și, după toate semnele, din țară. Drumul n-a fost ușor. După îndelungate și extenuante repetiții, actorii au (re)învățat că teatrul înseamnă și trăire, și reprezentare, că el cere și spontaneitate, și antrenament, că a fi actor înseamnă a fi, în același timp, tu însuți și altul; și ne-au (re)amintit că teatrul e metaforă, dar metaforă a vieții, că viața e odioasă și minunată pentru că așa o facem noi și că fiecare dintre noi e în același timp el însuși și altul, Cel bun și Cel rău în una și aceeași ființă. În spectacol toți interpreții personajelor «pozitive» au de jucat și cîte un rol «negativ», fie și numai în vreuna dintre proiecțiile lor imaginare sau onirice. De altfel, totul stă sub semnul ambiguității: cușca-colivie îi separă pe cei patru deținuți de lume dar îi și apără de ea, arena (de circ și de corridă totodată) adăpostește derizorii parade ale vanității sociale dar și senzualitate sublim animalică, marele jilț servește de tron lui Dumnezeu dar și Satanei spre a deveni, în final, instrument de tortură și ucidere, zidul ce-i stă în față, în partea opusă a spațiului de joc, e fundalul unor altoreliefuri ce compun, din trupuri omenești, scene de cruzime dusă pînă la tandrețe. Sau invers... Acest «sau invers» este, poate, concluzia cea mai alarmantă și, ciudat, cea mai reconfortantă cu care plecăm (plecîndu-ne, la propriu, capul în timp ce străbatem tunelul ce ne duce spre ieșire) de la spectacolul lui Hausvater: absurdul și dialectica Bine-Rău, pare a ne spune regizorul (care i-a adaptat pentru scenă pe Kafka și pe Dostoievski), sînt inerente naturii omului și, în consecință, oricărei structuri născute de el; rostul teatrului este acela ca, înfățișîndu-ni-le, să ne «stîrnească mila și groaza»; nu însă și acela de a ne purifica de «aceste patimi». Asta trebuie s-o facem noi. Pe vremea lui Aristotel exista doar tragedia, nu și absurdul.

O CHEIE FALSĂ

TRANSFER DE PERSONALITATE de Dumitru Solomon ● TEATRUL «NOTTARA» ● Data premierei: 13 decembrie 1991 ● Regia: Mircea Cornișteanu ● Decorul: V. Penișoară Stegaru ● Costumele: Adriana Grand ● Distribuția: Adrian Pintea (Pavlicek), Constantin Cotimanis (Comisarul), Ion Haiduc (Cetlicka), Petrică Popa (Judecătorul), Catrinel Dumitrescu (Logodnica), Anda Caropol (Menajera), Valeriu Arnăutu (Subcomisarul), Rodica Sanda Țuțuianu (Doctorița), Sorin Cociș (Polițist I), Bogdan Vodă (Polițist II).

Fundamental aceleași sînt elementele ce definesc condiția umană în viziunea lui Dumitru Solomon, viziune marcată net, încă de la începuturile dramaturgice ale autorului, de o percepție acută a ilogicului, deci a absurdului ce ne agresează și pe care îl alimentăm cotidian. Din acest punct de vedere, **Transfer de personalitate** (piesă frecvent jucată de doi ani încoace fiindcă, dincolo de valoarea literară, pare a oferi «avantajul» unor mai mult sau mai puțin subtile racorduri scenice la realitatea politică) descinde în linie dreaptă din remarcabilele «schițe dramatice» publicate de scriitor la mijlocul anilor '60 și care, dacă ar fi fost mai bine cunoscute la vremea respectivă, i-ar fi adus pe drept lui D. Solomon notorietatea internațională a unui Mrozek, de pildă. În plus, în acest text — inspirat anecdotic din proza lui Jaroslav Hasek — răsună, formulată răspicat, o constatare mai difuz prezentă în problematica altor piese ale dramaturgului: imposibilitatea omului de a alege; mai exact, de a alege corect. «Corect» în raport cu ce? Cu propria lui șansă de a fi fericit sau, măcar, liber. Dilema aceasta, al cărei izvor e voința destinului, ne-o spune Aristotel, este esența tragediei. Dar o dilemă al cărei izvor e absurdul mai poate naște tragedie? Ori unicul ei rod e farsa grotescă? Iată posibile întrebări cărora creatorii de spectacol sînt implicit invitați a le răspunde prin această piesă ce-și poartă în sine, paradoxal, dușmanul: limpiditatea și eleganța clasică a scriiturii, pe de o parte, umorul mereu prezent, pe de altă parte, par să invite la «lecturi» ușoare, în genere agreabile dar lipsite de adîncime.

Dorința de a evita un asemenea risc l-a dus — presupun (și sper) — pe regizorul Mircea Cornișteanu la utilizarea în spectacol a unei chei false (despre care e vorba și în text, de altminteri). Prin detalii de recuzită și costum (talentata Adriana Grand s-a aflat de astă dată într-o evidentă pană de inspirație), acțiunea este (de)plasată într-un stabiliment incert, amestec de închisoare și spital psihiatric. Într-o asemenea lume anormală, povestea de un absurd terifiant a unui om ce-și vede negată identitatea printr-o înlănțuire de coincidențe stupide sună redundant și neverosimil — ceea ce înseam-



Ion Haiduc, Constantin Cotimanis, Adrian Pintea și Rodica Sanda Țuțuianu

nă cu totul altceva decît absurd. Falsă în raport cu textul, «cheia» se arată falsă și în raport cu stilul obișnuit al mizanscenelor lui Cornișteanu, stil realist și discret poetic, ce a produs opere scenice precum **Aceşti îngeri trişti** sau **Unchiul Vanea.** Din păcate, «deșeuri» ale realismului (absolut nepoetic...) apar și aici, în unele inutile și adînc întristătoare vulgarități de gest, atitudine ori chiar adaos la replici (!). Nu-i mai puțin adevărat că montarea, concepută inițial pentru sala mică a Teatrului «Nottara», a trebuit să fie mutată, peste noapte, cum se zice, în sala mare, ceea ce a făcut, de pildă, ca din decorul lui Viorel Penișoară-Stegaru să nu se mai păstreze, practic, decît o unică «piesă» — decorativă și amuzantă în sine, dar numai atît. Dincolo însă de aceste accidente mai degrabă tehnice, spectacolul rămîne o nereușită; se salvează din el, parțial, monologul lui Pavlicek (Adrian Pintea — dezinvolt dar și «neimplicat», iar la premieră abia audibil), scena finală Pavlicek — Cetlicka (Ion Haiduc — agil și «pitoresc») și, luate ca atare, cîteva observații exacte și sarcastice privind ticurile profesionale și de mentalitate ale anchetatorilor (Constantin Cotimanis — excesiv).

ALICE GEORGESCU

EXERCIȚIU DE RIGOARE STILISTICĂ

EXILAȚII de James Joyce. Traducere de Frida Papadache ● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI ● Data premierei: 15 octombrie 1991 ● Regia: Ivan Helmer ● Scenografia: Viorica Petrovici ● Distribuția: Traian Stănescu (Richard Rowan), Tamara Crețulescu (Bertha), George Marian Păun, Ștefan Zara (Archie), Adrian Pintea (Robert Hand), Eugenia Maci (Beatrice Justice), Catița Ispas (Brigid).

Printre surprizele și curiozitățile pe care ni le oferă — cu programatică generozitate — stagiunea '91—'92 a Naționalului bucureștean, aflat acum în cel de al doilea an al directoratului lui Andrei Șerban, înregistrăm și această «recuperatorie» premieră pe țară a piesei **Exilații** de James Joyce. Scrisă între 1914 și 1916, reprezentată la Londra în 1925, iar la București în 1991, autobiografica și în același timp simbolica piesă e într-atît de joyce-iană, încît ar fi la fel de greu să-i conteste cineva «utilitatea culturală» în repertoriu, pe cît ar fi să-i susțină oportunitatea reală, din punct de vedere strict teatral. Cum nu e singura piesă — și singurul autor — care se află într-o atare situație de echidistanță, e posibil ca publicul să-și vadă mai departe de-ale lui, iar teatrul de-ale sale, întîlnirea nefiind în astfel de cazuri obligatorie. Bine că teatrul își poate încă permite s-o propună, măcar în propriul său beneficiu profesional, ca exercițiu de rigoare stilistică, mai puțin solicitant în schimb ca spectacol. Ce-l va fi determinat totuși pe atît de scrupulosul regizor Ivan Helmer să se oprească la această piesă și nu la alta e mai greu de dedus din spectacol. Cu atît mai mult cu cît fraza lui Joyce, reprodusă cu litere de-o șchioapă în programul de sală — **«Este periculos să-ți părăsești țara, dar și mai periculos este să te întorci, fiindcă, dacă vor putea, compatrioții tăi îți vor înfige un cuțit în inimă»** — nu funcționează ca o cheie a spectacolului, ce l-ar fi putut structura pe o astfel de dimensiune semantică. Dintre nenumăratele modalități de lectură a textului, regizorul pare s-o fi ales pe cea mai «cinstită», pe cea mai puțin sofisticată, lăsînd țesătura simbolurilor pe seama exegeților operei lui Joyce, pentru a pune în scenă chiar drama psihologică a personajelor, radiografiată de propria lor lu-

Traian Stănescu și Adrian Pintea

Tamara Creţulescu

ciditate. O tensiune infuză, continuă, constantă, greu de realizat scenic (şi chiar de suportat de către spectator), o tensiune a spiritului şi a minţii, afirmîndu-şi libertatea în ciuda instinctelor posesiunii sexuale, e obligată să respecte regula jocului cenzurat, filtrat, adunat în sine, nepermiţîndu-şi decît efuziuni la rîndul lor calculate. Ca regizor, Ivan Helmer reuşeşte performanţa de a impune această unitate de stil interpretativ, în interiorul căreia, desigur, diferenţierile şi reuşitele ţin şi de personalitatea artistică a fiecărui actor. Adrian Pintea surprinde cu acuitate latura ofensiv-perdantă a fascinantului său personaj (Robert Hand) şi-i conferă nu doar un pregnant relief scenic, ci şi o aură eclatantă, neliniştitoare. Ca interpret al personajului auctorial (Richard Rowan), Traian Stănescu avea cea mai întinsă şi mai dificilă sarcină artistică. Şi-a făcut din impasibilitate o mască, pentru care însă nu are întotdeauna bateriile încărcate. Crusta e bună, dar sub ea nu se află adesea nimic şi, culmea, tocmai lucrul ăsta se vede. Oricît a încercat Helmer să-l mascheze regizoral. Nici în cazul Tamarei Creţulescu (Bertha) rezultatele nu sînt cu mult mai bune, sub raportul eficienţei lor. Se joacă simplitatea, dar mijloacele rămîn adesea simpliste. Se joacă reacţiile naturale, firești, dar ele nu par decît «jucate». Eugenia Maci e totuşi credibilă în incredibila Beatrice Justice şi personajul ei, paradoxal, pare mai plin de viaţă, fie ea şi reprimată.

Scenografa Viorica Petrovici desenează arcade şi pictează şemineuri ca la operetă, chiar dacă regizorul Ivan Helmer şi-a dorit un teatru tensionat cameral, în care să se poată auzi vocea interioară a personajelor. Exerciţiul propus, de o ireproşabilă rigoare regizorală, nu e îndeajuns «mobilat» de fiecare actor în parte. Ceea ce duce la o irepresibilă plictiseală. De altfel foarte «distinsă» şi «culturală».

VICTOR PARHON
Fotografii de Gabriel Bugnar

MOTIVE ŞI MOTIVE

IONA de Marin Sorescu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data premierei: 23 octombrie 1991 ● Regia şi scenografia: Ioan Ieremia ● Distribuţia: Radu Iţcuş (Iona).

Pare-se că maxima concizie critică înregistrată de istoria cronicii dramatice a fost atinsă de un recenzent care, într-un ziar occidental, şi-a rezumat opiniile despre un spectacol în felul următor: «La Teatrul X se joacă piesa **Y** de Z, montată de W. De ce?». Mărturisesc că, văzînd **Iona** la Naţional (sala Atelier), mi-am adus aminte cu invidie de această poveste (adevărată); cu invidie, pentru că, iată, sînt nevoită să folosesc mult mai multe cuvinte pentru a exprima, în esenţă, aceeaşi concluzie. Dar, de fapt, pentru ce s-a montat **Iona** la Naţional? Pentru valoarea literară şi — virtualmente — teatrală a acestei monodrame cu destin vitreg pe scenele româneşti? Posibil. Pentru că un actor mai rar folosit a vrut să-şi «încerce puterea» cu un text care, a socotit dînsul, i-ar pune în evidenţă resursele într-un mod mai convingător decît au izbutit rolurile ce i-au fost încredinţate pînă acum? Probabil. Pentru că un asemenea spectacol se lucrează uşor, costă puţin şi sporeşte în timp-record numărul de premiere ale teatrului? Sigur. Pentru că aşa se închide (temporar, dar oricum!) gura celor ce deplîng (conjunctural şi interesat, dar oricum!) neglijarea dramaturgiei originale de către «prima scenă a ţării»? Mai mult ca sigur. Asadar, numai motive nobile şi unanim apreciabile au făcut ca regizorul Ioan Ieremia şi actorul Radu Iţcuş să ne invite a asculta vreme de aproape două ore un text la a cărui «descifrare» contribuţia celui dintîi a constat în sugerarea similitudinii dintre Christos şi Iona (pus, în final, să se cţere pe un impunător os de peşte în formă de cruce), iar a celui de-al doilea — în debitarea vorbelor monoton-jalnic, cu o expresie de stupoare blajină încremenită pe chip. Rămîne de văzut dacă şi publicul va avea motive să vină la spectacol.

A.G.

UN EVENIMENT DE LABORATOR

MAŞINĂRIA HAMLET de Heiner Müller. Traducere de Adriana Popescu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data premierei: 5 noiembrie 1991 ● Regia: Robert Wilson ● Direcţia de scenă: Ann-Christin Rommen ● Scenografia: Vera Dobroschke, după concepţia lui Robert Wilson ● Ilustraţia sonoră: Scott Lehrer ● Distribuţia: Cerasela Stan, Ecaterina Nazare (Femeie în scaun turnant), Simona Măicănescu (Femeie sprijinită de copac), Iuliana Moise (Femeie în picioare), Raluca Penu (Femeie 1 la masă), Cecilia Bîrboră (Femeie 2 la masă), Tatiana Constantin, Liliana Hodorogea (Femeie 3 la masă), Vasile Filipescu (Bărbat privind peste zid), Mircea Anca (Bărbat şezînd...), Cornel Gabără (Bărbat la masă cu o carte), Constantin Florescu, student (Bărbat aplecat în faţă), Eugen Cristea, Alexandru Bindea (Bărbat aplecat în spate), Vasile Toma, student (Bărbat legănîndu-se...), Carmen Ionescu (Femeie rătăcind prin spaţiu), Emil Mureşan (Bărbat în spatele femeii), Ovidiu Moţ, student (Mystery man), Alexandru Dragoş Preda, student (Clicks).

Danemarca, cine nu ştie, e atunci cînd ceva e putred în acel loc. Apărută o dată cu viaţa şi continuîndu-şi lucrarea fără răgaz, guvernată de certitudinea că are întotdeauna ultimul cuvînt, putreziciunea urcă în planul moral simultan cu naşterea istoriei. Prin urmare, Danemarca e oricînd şi oriunde. Sau, cum spune Heiner Müller într-o frumoasă parafrază, «SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE». Hamlet e acela care simte asta în modul cel mai intens, cel mai dureros. Nu mai e un personaj cu o identitate precisă — cine mai are «identitate» în zilele noastre? —, ci o stare de spirit, un stadiu extrem al sensibilităţii, revoltei, disperării, într-un amurg deopotrivă al zeilor şi al oamenilor, cum spunea Rolf Michaelis despre textul lui Müller. «Am **fost** Hamlet. Stăteam pe ţărm şi vorbeam cu valurile BLABLABLA, în spate ruinele Europei» (s.n.). Acum, Hamlet poate fi acel tînăr în ţinută de rocker. Ori studentul cu cartea în mînă şi căruia capul îi tot cade pe masă. Sau poate bărbatul în costum de sport sau de baie din alte vremuri. Trei ipostaze, trei comentarii ale **stării** Hamlet. Ce **face**, însă, Hamlet? Gîndeşte, ezită, se frămîntă? Asta înseamnă: nimic. Acestea sînt lucruri care nu sînt, căci nu lasă urme în istorie. Istoria nu consemnează decît faptele. Ea se compune din corpuri care se mişcă. Unul merge, adică pune un picior înaintea celuilalt şi se deplasează, îşi schimbă, adică, poziţia în spaţiu. Un altul, poate tocmai ucis, se prăbuşeşte — aşadar, încetează să mai funcţioneze. Nu însă şi mecanismul care-l conţine: sînt procese repetabile, repetate. E un mecanism indestructibil.

Mai există, afară de fapte, şi alte elemente. De pildă, privirile. Ele au însă o intensitate aproape materială cu care fixează golul. Comunicare? Doar felul în care acţiunea unui corp se poate răsfrînge asupra altui corp. Ar mai fi şi vorbele: BLABLABLA. Dar nu numai. Sînt şi cuvinte

Mircea Anca

sau chiar fraze întregi, ba chiar fragmente mai ample, coerente. Rostite straniu, străin, de parcă cei ce le rostesc ar fi rostiți de ele — sau ca o deprindere aproape uitată. Rămășițe ale unui mod de comunicare apus și el, chiar ale mai multor limbi, vestigii ale mai multor texte, un fragment al unui cor antic — deșeurile elementelor ce compuneau cîndva o altă realitate, o lume, un SENS? Plutind acum în derivă prin spațiu? Poluîndu-i puritatea cosmică, rece? În sfîrșit, uneori chiar meditații, sentimente, gînduri, relatate, comentate parcă de un personaj străin. Iată de pildă drama hamletiană la proporții istorice: «Locul meu, dacă drama mea ar mai avea loc, ar fi de ambele părți ale frontului, între fronturi, deasupra lor». Dar gîndurile dor, sînt insuportabile: «Gîndurile mele sînt răni în creierul meu. Creierul meu e o cicatrice. Vreau să fiu o mașină. Brațe pentru a apuca picioare pentru a umbla nici o durere nici un gînd». Mașinăria Hamlet născută dintr-o prea mare durere? Oricum, subansamblu în mașinăria uriașă a istoriei. Alături de altele, compuse din brațe, picioare etc.

După cum mărturisește el însuși, Heiner Müller a vrut să-l ucidă prin acest text pe Hamlet. Pe adversarul Hamlet, pe strămoșul Hamlet, pe fratele Hamlet? În orice caz, pe acel Hamlet alcătuit din speculații dureroase și ezitări paralizante și al cărui rost e tocmai opusul celui clasic hamletian: să funcționeze. Iar modul de funcționare al unei mașinării e în fond identic cu acela al ritualului: repetarea la nesfîrșit a unui număr de mișcări, a unor cicluri de mișcări. Urmărim, de cinci ori, același ritual — dirijat parcă în chip obscur de către femeia în scaun turnant — și parcurgem, ca din întîmplare, cele cinci părți ale textului lui Heiner Müller. «Finalul» fiind de fapt punctul de unde totul ar putea, ar **trebui** să reînceapă.

În anii 50/60, coregrafii americani din așa numita Post Modern Dance-Generation impuneau conceptul de «minimal dance»: redescoperire a ritualului sub influențe extrem orientale, renunțarea la acțiune, concentrarea, spiritual și corporal, cu intensitate hipnotică, pe unitățile de mișcare repetate monoton, esențializarea mișcărilor eliberate de podoabele inutile — toate acestea urmăreau eliberarea receptorului de sub tirania timpului. Noua unitate de măsură urma să fie durata aparent nelimitată a percepției artistice. Acest demers minimalist (ilustrația sonoră concepută de Scott Lehrer ține, evident, de minimal music) ce caracterizează, alături de alte tendințe mai noi, enunțate în programul de sală, montarea lui Robert Wilson, corespunde uneia dintre tendințele dominante ale dramaturgiei mai noi a lui Heiner Müller (e vorba de textele de la **Hamletmaschine** încoace). La feLca în cosmos, procesul istoriei ține exclusiv de legile neschimbate ale unei «mecanici a corpurilor» în care semnificația morală, filosofică, încărcătura afectivă — așadar, toate acele noțiuni fără de care aceea de tragedie în sensul consacrat nu e posibilă — sînt doar niște podoabe inutile. Dincolo de ele, Müller/Wilson descoperă cu fascinație acest mecanism-ritual fucționînd cu aceeași rece precizie, indiferent la orice coordonate spațio-temporale ori la determinări de orice altă natură.

Nu încape nici o îndoială că, dintre contemporani, Heiner Müller este numărul unu pe orice listă de «lecturi obligatorii» ale oricărui teatru care se respectă. Chiar și cei dispuși să conteste opinia conform căreia Müller ar fi cel mai mare dramaturg contemporan sînt nevoiți să recunoască faptul că textele lui merg cel mai departe în spulberarea puținelor convenții care au reușit să supraviețuiască în teatrul atît de neconvențional al acestui sfîrșit de mileniu. Noutatea atît de radicală a scriiturii sale este poate comparabilă doar cu marea experiență a absurdului. Răscolitoare, la lectură, într-un chip straniu, piesele sale presupun abordări regizorale îndrăznețe, soluții inedite și, nu o dată, șocante. Iată de ce prezența sa ca prim proiect al laboratorului de cercetări teatrale creat de Andrei Șerban la TNB este cît se poate de binevenită. Evident, cu toate riscurile pe care le implică

— și pe care și le asumă în mod conștient un asemenea proiect.

Căci **Mașinăria Hamlet** nu e un spectacol de succes la «marele public». Pe unii îi fascinează poate; pe alții îi plictisește sau îi irită. Într-un anume fel, acest spectacol presupune din partea «beneficiarului» o atitudine radical nouă, o revenire la privirea proaspătă și directă, netulburată de «experiența vieții», a copilului care privește fascinat în interiorul unui mecanism de ceasornic. Cîți dintre noi ar mai putea repeta acum o asemenea experiență? Ei bine, ea poate fi oarecum refăcută acum, în «condiții de laborator», evident, la alt nivel, cu ocazia acestui prim proiect de la TNB.

I s-ar putea reproșa atît lui Robert Wilson cît și, în general, acestui «teatru de imagini» pe care îl practică, faptul că relația strict «monogamă» cu vizualul sărăcește textul lui Heiner Müller, impietează asupra valențelor lui polifonice. Dar e greu de imaginat o abordare care să surprindă toate planurile ce se răsfrîng în dramaturgia acestuia. Dar, ar putea insista cîrcotașul, planurile pentru care a optat regizorul american nu sînt nici cele mai spectaculoase, nici cele mai percutante ș.a.m.d. Și i s-ar răspunde poate că nu e «decît» un experiment. Și cîte dintre evenimentele care au schimbat viața noastră — inclusiv aceea teatrală — nu au început în laborator?

Oricum, un contact cu cei doi «monștri» ai teatrului contemporan care sînt Heiner Müller și Robert Wilson nu poate fi decît incitant și, de ce nu, productiv. El este mai întîi un exemplu de îndrăzneală și de rigoare: elemente care, la noi, s-au consumat de prea multe ori în metafore «subversive», de fapt — amortizante atît politic cît și estetic. Iată de ce o cronică la acest eveniment teatral de laborator nu se poate încheia decît cu un nu lipsit de speranță semn de întrebare: pe cînd un Heiner Müller sub semnul unui (tînăr) regizor român? Și, de ce nu, chiar **Hamletmaschine**! O traducere, absolut meritorie (Adriana Popescu), există. Iar actori, slavă Domnului, avem. O demonstrează și această montare — chiar dacă unii dintre ei sînt încă prea... vii și nu realizează pe întreg parcursul spectacolului acea «participare TOTALĂ în mișcare» pe care le-o recomandă și Andrei Șerban în program, actorii noștri «funcționează» — ceea ce, în cazul acestui tip de teatru, constituie omagiul suprem ce li se poate aduce. Și — de citit mai degrabă ca un post-scriptum — o altă întrebare, de data aceasta pe un ton mai timid: pe cînd și un Heiner Müller al nostru?

V.S.

RETEHNOLOGIZARE ÎN CONSTRUCȚIA DE MAȘINI

—o *discuție cu Ann Christin Rommen și Vera Dobroschke* —

Am stat de vorbă cu Ann-Christin Rommen și Vera Dobroschke, cele două colaboratoare ale lui Bob Wilson care au transportat la București versiunea sa la Mașinăria Hamlet, versiune preferată de însuși Heiner Müller tuturor celorlalte. M-am interesat, firește, de teatrul lui Bob Wilson, am auzit multe lucruri chibzuite, unele din ele nu pentru prima dată (dar numai două bătăi strică), mi-am amintit din cînd în cînd de Peter Brook și mi-a făcut plăcere. Plăcerile au fost mai multe, așa că le-am sistematizat într-o ierarhie personală. Lucrul cel mai interesant a venit ca răspuns la întrebarea mea cum reacționează publicul occidental la spectacolele lui Bob Wilson. Răspuns previzibil: unora le plac foarte mult, altora deloc. Și, aici voiam să ajung, există oameni care nu merg niciodată la teatru, dar vin la Bob Wilson. Deci un public fidel, pe care nu-l interesează teatrul, dar îl interesează Bob Wilson. Asta îmi amintește de un coleg teatrolog, pe care nu-l interesa teatrul și nu știa nimic despre el, dar avea în schimb o vădită propensiune către obiectele neidentificate ce survolează acel no man's land de la granițele teatrului. A trata propoziția «nu mă interesează teatrul, mă interesează Bob Wilson» ca pe o ecuație ar fi incorect. Ar rezulta că tot ce face Bob Wilson nu e teatru și ar fi neadevărat. În a înțelege ce fel anume de teatru face el ne ajută foarte mult vorba «tehnică», și cu asta ajungem la al doilea cel mai interesant lucru din conversația mea cu cele două tinere doamne. Vorba «tehnică» a fost rostită foarte des. Am aflat, de pildă, că scenografa a lucrat în condiții foarte grele la noi, pentru că nivelul dotării tehnice a Naționalului bucureștean reprezintă cam o treime din standardele occidentale. (Nu pot să nu mă întreb cum o fi stînd cu procentele astea Naționalul craiovean, unde Silviu Purcărete a pus un spectacol admirat fără complezență în cel mai mare festival de standard mondial. Sau ce ar fi făcut Purcărete dacă ar fi avut și celelalte două treimi.)

Tot despre tehnică a fost vorba și în biografia spectacolului Mașinăria Hamlet. A fost creat la New York, cu studenți, colaboratori inocenți în lipsa lor de experiență scenică și de dexteritate intelectuală. Primele două săptămîni — foarte mult în economia pregătirii unui spectacol în Vest — s-a lucrat fără text. Regizorul și studenții au conlucrat în stabilirea tuturor celorlalte detalii. Așa încît, în momentul în care a apărut textul, soluția dezmembrării lui a venit de la sine: el trebuia introdus într-un peisaj deja existent. Cum studenții americani n-au habar de politică (dna Rommen zice, nu eu), intențiile dramaturgului la acest capitol nu aveau nici o importanță. Accentul s-a fixat asupra sonorității cuvintelor. Prezența lui Hamlet în titlul piesei i-a furnizat interlocutoarei mele o imagine utilă: textul este dezbrăcat de intenții așa cum se emaciază un cap omenesc care devine hîrcă. Față de teatrul tradițional, teatrul lui Bob Wilson anulează supremația textului ca și pe cea a actorului. Toate elementele prezente în spectacol au, vor să aibă, aceeași pondere: decorul, costumele, lumina nu mai sînt ilustrative, ancilare, ci independente și egale în importanță cu ceilalți participanți la spectacol. Așa încît, la re-crearea Mașinăriei Hamlet în Germania, cu actori profesioniști, problema numărul unu a fost deprinderea interpreților cu ideea că nu există protagoniști și că toată lumea trebuie să execute, cu maximum de virtuozitate tehnică, numărul care-i revine, număr pus anterior la punct, pînă în cele mai mici detalii. Cu toate acestea, semnalează regizoarea, actorului nu i se cere să devină un robot ci, dimpotrivă, să gîndească în timp ce reproduce gesturi și sunete minuțios premeditate, precise și imuabile. Mă interesează ce este în capul actorului, spune dna Rommen. Și cum aflați, zic eu, îl întrebați? A nu, asta e treaba lui, e liber să gîndească ce vrea. Desigur. Dovadă că actorii nu lucrează automat este că, în repetițiile de la București, deși executau corect ce li se cerea, rezultatul era uneori fluent, expresiv, convingător și, alteori, incongruent, plat, în absența concentrării. În fine, aș reține dintre toate considerațiile asupra tehnicii, formulate pe parcursul discuției, ideea că experiența dobîndită de actor în teatrul propus de Bob Wilson îi este utilă apoi în teatrul tradițional, prin disciplina riguroasă cu care s-a deprins să-și controleze gesturile, mimica, vocea. Nu pot să nu compar acest exercițiu de măiestrie actoricească cu cele din demonstrația lui Peter Brook, deja pomenit, sau cu cele pe care ni le oferă televiziunea, în captivantul documentar despre Actors' Studio, toate petrecute sub cerul ospitalier al teatrului. Așa cum n-am putut să nu le întreb pe cele două generoase artizane ale acestui import teatral: bun, idei nu, feeling nu, atunci ce? Se pare că ar fi trebuit să mă întreb în gînd și să-mi răspund tot acolo.

În ce-l privește pe spectator, atacul concertat asupra simțurilor sale și brainwash-ul consecutiv (ce nu trebuie confundat cu buimăceala) au menirea să-l implice, de gré ou de force, să-l oblige să participe. Teoretic pricep, practic nu constat, zic eu. I'm sorry for you, îmi spune dna Rommen. Desigur.

Despre particularitățile montării de la București în raport cu precedentele am reușit să aflu numai că ea este alta în măsura în care sonoritatea limbii române e alta decît cea a limbii germane, care e alta decît cea a limbii engleze. Altă deosebire, firește, nici n-ar putea să existe. Eventual cea provocată de deficitul de două treimi din dotarea tehnică a Naționalului nostru. Dar sufletul contează. Am mulțumit colaboratoarelor celebrului Bob Wilson pentru că ne-au adus acasă ceea ce altminteri greu am fi putut căpăta, o lecție din care multă lume are ceva de aflat, de învățat, de ținut minte.

Pentru ca teatrul să meargă înainte trebuie ca cineva să caute drumul, drumurile. Pe care apoi să apuce, liniștit și mai puțin băgați în seamă, cei pe care îi interesează teatrul.

DOMINIC NICODIM

JOC, JUCĂTOR, CHIBIȚI...

JOCUL ● Înscenare de prof. Traian Aelenii ● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI ● Data premierei: 23 noiembrie 1991 ● Spectacol de pantomimă Dan Puric.

Există mai multe formule ale spectacolului de pantomimă, de la istorisirea fără cuvinte a unor întîmplări în succesiunea lor firească la alăturarea unor «numere» în care importantă e doar virtuozitatea, să-i spunem, tehnică. Bineînțeles, cele mai multe dintre recitalurile de pantomimă se plasează undeva la mijloc, între cele două «formule-cadru», aceasta fiind și soluția adoptată de Dan Puric pentru **Jocul** la care ne invită să-i fim spectatori. Uneori, în momentele cele mai împlinite ale recitalului său, și parteneri, dar îndeobște spectatori.

Este, poate, și motivul principal al senzației de inconsistență (deci, de insatisfacție) pe care o lasă spectacolul: actorul **ne arată** un joc (o joacă) în care nu ne include, nu ne solicită, nu ne stîrnește. «Chibiți» și nimic mai mult, observăm cu ușurință procedee, scheme fixe, unele repetări. Observăm, desigur, ca niște chibiți onești ce sîntem, așii (pentru că ei există), dar nu putem ignora nici poturile în care jucătorul nu are carte. Vina este mai puțin a jucătorului (asta se simte chiar dacă nu l-am fi văzut — dar l-am văzut — și altă dată pe Dan Puric făcînd pantomimă), e mai curînd a jocului. Scenariul dă senzația că a fost confecționat «cu materialul clientului», nu are o osatură fermă, ci doar încearcă să adune numere preexistente (sau care par astfel) sub aceeași «căciulă».

Jocul e un recital dar nu un «one man show», așa cum aveam îndreptățirea să așteptăm de la Dan Puric, nu un **spectacol** de pantomimă așa cum spune afișul.

C.D.

FALIMENTUL TEATRULUI VECHI

LA PAPAGALUL VERDE de Arthur Schnitzler. Versiunea românească de Lucian Giurchescu și Sanda Toma ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data premierei: 9 noiembrie 1991 ● Regia: Lucian Giurchescu ● Scenografia: Ion Popescu-Udrișteș ● Distribuția: Florin Anton (Grasset, Guillaume), Dumitru Chesa (Lebret), Cornel Vulpe (Prospère), Dumitru Rucăreanu (Comisarul de poliție), Marian Rîlea (Grain), Gheorghe Dănilă (Scaevola), Dan Tufaru (Jules), Iurie Darie (Henri), Virginia Mirea (Léocadie), Șerban Celea (François), Mihai Bisericanu (Albin), Anca Pandrea (Michette), Adina Popescu (Flipotte), Silviu Stănculescu (Emile), Candid Stoica (Marchizul de Lansac), Sanda Toma (Sévérine), Eugen Racoți (Rollin), Magda Catone (Georgette), Sorin Gheorghiu (Balthasar), Florentina Mocanu (Etienne), Marius Florea (Maurice), Dan Morariu (Jean).

A recurge în România anului 1991 la o piesă ca **Papagalul verde** de Arthur Schnitzler poate să pară cel puțin ciudat. Parcurgerea «versiunii românești» semnate de Lucian Giurchescu și Sanda Toma aduce oarecare lumină, în sensul că textul — evident «adaptat» — ar putea să vorbească și despre ceea ce avea să se întîmple la noi, după decembrie '89. Pe lîngă «lumea teatrului» și «teatrul ca lume» vom avea și «teatru în teatru» (inspirată, subtilă, inserția fragmentului din **Școala femeilor** de Molière) și, din moment ce sîntem în preajma căderii Bastiliei, nu ne va fi greu să ne imaginăm și în Piața Palatului sau în Piața Universității! Restul e însă «literatură» datată, chiar și atunci cînd replica e spirituală și hazul neîndoielnic.

Se putea face un spectacol de interes actual pe textul dat? Poate că da, dacă montarea regizorului Lucian Giurchescu (în scenografia lui Ion Popescu Udrișteș) s-ar fi păstrat în cheia ironiei acide (și pline de vervă) pe care ne-o propune la un moment dat, dar pe care o abandonează treptat, lîncezind într-un melodramatism anacronic, ce devine de nesuportat în final. Ceea ce e însă insuportabil, de la primele replici, e stilul de joc al majorității actorilor, de o perfectă desuetitudine muzeală, netrucată și ne-«jucată». Unde-or fi găsit-o? De unde-or fi luat-o? Teatrul de Comedie n-o avea nici pe vremea celuilalt directorat al lui Lucian Giurchescu, nici mai către '89 sau '91. Sigur că sînt și excepții notabile — Virginia Mirea, Marian Rîlea, Mihai Bisericanu, Magda Catone — dar ce ne facem cu grosul ansamblului, cu trupa ca atare, încîntată să joace grosier, cu grimase și vociferări de efect, ca-ntr-o epocă demult apusă?! Să fi vrut regizorul să «imite» stilul de joc al actorilor de pe vremea la care efectiv se referă piesa, ca să nu fie «suspectat» că se referă la cea de azi? Dar cine să-l mai «suspecteze», cînd tocmai această referință «la zi» e singura rațiune de a fi a piesei în repertoriu?

Ceea ce se întîmplă cu trupa de la Comedie în acest spectacol (deci cu actori de talia lui Cornel Vulpe și Sanda Toma, Iurie Darie ori Silviu Stănculescu, nu numai cu Dumitru Chesa, Candid Stoica, Eugen Racoți și Sorin Gheorghiu) e trist și îngrijorător. Căci publicul aplaudă, aplaudă frenetic, iar actorii sînt foarte fericiți, fără să știe că teatrul pe care-l joacă a murit demult. Că era mort încă de pe vremea tinereții lor, cînd ei înșiși jucau — atunci! — un alt fel de teatru, realmente modern, printre ai cărui promotori se afla și Lucian Giurchescu. Prețuindu-l la adevărata-i valoare, așteptăm, cu aceeași încredere, spectacolul său următor.

VICTOR PARHON

P.S. Cît despre previzibilul mare succes la public al **Papagalului verde**, el nu demonstrează decît că, la noi, falimentul estetic al teatrului vechi poate fi încă rentabil sub raport pecuniar. Ceea ce pentru Lucian Giurchescu și Teatrul de Comedie e foarte puțin.

DIVAGAȚII ELEGANTE

MONȘTRII SACRI de Jean Cocteau. În românește de Ioan Dragomirescu ● TEATRUL MIC ● Data premierei: 2 decembrie 1991 ● Regia: Cornel Todea ● Scenografia: Mihai Mădescu ● Distribuția: Leopoldina Bălănuță (Esther), Adriana Șchiopu (Liane), Ana Scarlat (Charlotte), Coca Bloos (Lulu), Mitică Popescu (Florent), Ion Lupu (Speakerul).

Intr-un răgaz de bună-dispoziție și relaxare — de-a dreptul un lux în zilele noastre —, un spectacol despre răsfățurile sentimentale din lumea bună a staturilor, condimentat și cu ceva pledoarie pentru teatru, poate fi o soluție de repertoriu. Nici mai rea, nici mai bună decît o presupune miza modestă a textului în cauză, chiar dacă acesta aparține unei figuri notorii a scenei interbelice. Cum Cocteau și-a îngăduit, așadar, această lejeră acrobație literară într-o pauză a celebrelor și extravagantelor sale experiențe artistice, de ce n-ar face-o și cei cărora le-a dedicat, cu atîta îndatoritoare tandrețe, **Monștrii sacri.**

Cît despre public, el s-a simțit întotdeauna flatat de complicitatea cu viața culiselor teatrului, cu atît mai mult cînd e tentat, ca aici, cu agreabile mondenități, și păcălit cu mărunte adevăruri omenești. Speculînd acest apetit dat și posibilitatea unei divagări elegante în zona melodramei, a teatrului fără probleme, regizorul Cornel Todea n-a riscat aproape nimic. Poate doar reputația gusturilor sale, de obicei mai puțin «domestice», dacă nu cumva întîmplarea ascunde o intenție polemică la adresa unor excese exhibiționiste ale confraților.

Ne-a invitat, deci, banal, în fotolii, fapt aproape inedit de cînd spectacolele își caută, justificat sau nu, locul prin spații cît mai insolite, ne-a sensibilizat cu muzică franțuzească, ne-a ispitit cu «atmosferă» și ne-a lăsat în voia unei povești perfect neverosimile despre un cuplu ideal de actori care se iubesc ca la teatru și se tachinează ca la Cocteau. Mai întîi în intimitatea draperiilor adecvat aranjate de Mihai Mădescu pentru a sugera o cabină de teatru din alte vremuri, apoi într-un interior cu pretenții, în care scenograful a strecurat și o undă de ironie.

Cum piesa schițează la un moment dat, prin izbucnirile tinerei «speranțe» grăbite să cucerească Hollywood-ul, un conflict de mentalități, sîntem protejați sentimental cu un happy-end ca la carte, cu patefon și vals. Regula genului e respectată pînă-ntr-atît încît e omisă chiar mica ironie din titlul piesei, pentru care, ce-i drept, autorul n-a prevăzut ghilimele.

Surpriza spectacolului, aproape o cursă, o reprezintă protagoniștii. Fiindcă, de ce să n-o spunem, nu ne-am fi imaginat-o pe Leopoldina Bălănuță luînd în serios rolul Estherei, pentru care autorul n-a avut-o de model nici pe Sarah Bernhardt, nici pe Greta Garbo. Depășind modestia personajului, actrița joacă dincolo de cuvinte, insistînd inteligent și nuanțat asupra mișcărilor sufletești, cărora le conferă noblețe. Se lasă cu amuzament captivată de frivolitatea stilului bulevardier, susținînd fermecătoare conversații anume parcă pentru a ne arăta cît de ușor putem fi păcăliți. Mitică Popescu pare inițial incomodat de morga personajului, dar revine repede la naturalețea și dezinvoltura care-i sînt proprii. Nu e chiar Nero, rolul de rezistență al «monstrului sacru» din piesă, și nici seducătorul de care se face atîta caz, dar e Mitică Popescu, actorul iubit, onest, care nu trece indiferent pe lîngă nici un rol. Un «monstru» în devenire, deocamdată mai mult diabolic decît sacru, întruchipează Adriana Șchiopu, dînd Lianei tonuri tăioase sau mieroase după cum i-o cer situațiile. Mai bine decît bereta ingenuității din partea întîi pare a i se potrivi ostentația ținutei din scena șantajului. Anei Scarlat, atît de rar utilizată în acest teatru, îi revine rolul picant al aiuritei confidente Charlotte, personaj care stimulează nervul spectacolului și-i dă culoare. Efectele teatrale la care recurge actrița pentru a reda ridicolul cochetei devin irezistibile în scena de mare haz a interviului, savuros moment de teatru în teatru. Mereu inspirată, Coca Bloos este și de astă dată remarcabilă, jucînd subtil și inteligent devotamentul nătîng al cabinierei Lulu. . apucii ei de pîslă și vorba șoptită ne reamintesc emoționant că ne aflăm într-un sanctuar numit teatru.

DOINA PAPP

UN CONTEMPORAN PRINTRE CLASICI: OSTROVSKI!

JURNALUL UNUI TICĂLOS, adaptare de Rodney Ackland și Adina Zeev, după piesa PENTRU FIECARE ÎNȚELEPT, SUFICIENTĂ PROSTIE de A.N. Ostrovski. În românește de Adina Zeev ● TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI ● Data premierei: 9 noiembrie 1991 ● Regia: Adrian Lupu ● Scenografia: Mircea Rîbinski ● Distribuția: Vlad Vasiliu (Glumov), Ioana Citta Baciu (Glafira), Petre Păpușă (Grigori), Gabriel Constantinescu (Kurceaev), Gicu Serbina (Golutvin), Tamara Constantinescu (Manieta), Gheorghe V. Gheorghe (Mamaev), Marcel Hîrjoghe, Eugen Popescu Cosmin (Krutițki), Liliana Lupan (Cleopatra), Grig Dristaru (Gorodulin), Dina Cocea (Turusina), Svetlana Friptu (Anfisa), Veronica Păpușă (Mașenka).

Evitînd, intenționat parcă, modalități de expresie sofisticate sau metafore încifrate, urmărind însă cu admirabilă rigoare animarea unei variate tipologii sociale, extinsă de la lumea rusească a sfîrșitului de secol 19 (piesa lui Ostrovski este scrisă în 1868) pînă la cea de astăzi, și situată între caricatură și subtil joc de umbre, Adrian Lupu a creat un spectacol limpede, alert, bine ritmat.

Mircea Rîbinski a propus un decor în aparență simplu: un fundal de culoare gri, cu mai multe uși ce se pot transforma în oglinzi (sugerînd astfel și interiorul unor saloane bogate) și cîteva scaune, unele dintre ele construite din fîșii de pînză răsucite, precum reprezentările suprarealiste ale gratiilor de închisoare. Scenografia slujește perfect reliefarea situațiilor, evidențiind fauna umană în mijlocul căreia evoluează Glumov, eroul principal al piesei.

Legat organic de Ceațki din **Prea multă minte strică** de Griboedov și de Hlestakov din **Revizorul** de Gogol, Egor Dmitrievici Glumov este un tînăr sărac, hotărît să parvină, prin viclenie, lingușire și abilitate, într-un univers al corupției și al lipsei totale de scrupule. Se servește de orice — minciună, ipocrizie, delațiune — și este gata să reușească. Devine, astfel, amantul mătușii sale, Cleopatra, femeie trecută de prima tinerețe, și un funcționar apreciat de șeful său, Gorodulin (conservator înrăit, dar încîntat să-și spună «liberal»), și logodnicul Mașenkăi, o moștenitoare bogată. Dar pierde totul... pentru că nu poate renunța la plăcerea de a-și nota în jurnal opiniile despre cei înșelați. Descoperirea jurnalului nu-i mai îngăduie decît să le spună acestora adevărul în față și să plece, convins că, totuși, va fi rechemat...

Vlad Vasiliu realizează, în Glumov, unul dintre cele mai bune personaje întrupate de el vreodată, în tot cazul unul dintre cele mai complexe; actorul reușește performanța rară de a crea un echilibru între simpatia și antipatia spectatorilor față de erou, între atracția exercitată de inteligența și de causticitatea observațiilor și repulsia provocată de amoralitate. Ioana Citta Baciu o joacă pe Glafira, mama lui Glumov, trecînd cu nedumeriri naiv-viclene de la indignare în fața minciunilor fiului la dorința maternă de a-l ajuta cu orice preț. Liliana Lupan îi conferă Cleopatrei Mamaeva, mătușa lui Glumov, temperament vulcanic de îndrăgostită și sete pătimașă de răzbunare cînd își dă seama de înșelăciunea tînărului ei iubit. Gheorghe V. Gheorghe, Marcel Hîrjoghe și Grig Dristaru desenează cu profesionalism și exactitate trei tipuri de bătrîni corupți, ambițioși, proști și lipsiți de scrupule, reușind, cu haz și ironie, să le pună în evidență și asemănările, și deosebirile. Un adevărat dans al vrăjitoarelor isterice și isterizate propun Dina Cocea (Turusina — mătușa Mașenkăi), Tamara Constantinescu (Manieta, ghicitoarea plătită de Glumov pentru a-i sugera fetei că el trebuie să-i fie alesul), Svetlana Friptu (Anfisa, servitoarea Turusinei, personaj inventat de adaptatori prin concentrarea palidelor figuri ale slujnicelor din original) și Veronica Păpușă (Mașenka). Paleta bogată în culori și pitoresc a textului a fost completată de adaptatori și prin accentele comice conferite lui Grigori (interpretat cu mult umor de Petre Păpușă), servitorul omniprezent și clarvăzător ce le înlocuiește pe cele cîteva slugi cu funcție de simpli figuranți din piesa lui Ostrovski. L-am remarcat, de asemenea, pe Gicu Serbina în Golutvin, ins fără căpătîi, gata și el să facă orice pentru bani. Mai palid apare Gabriel Constantinescu în Kurceaev, tînărul îndrăgostit de Mașenka, dar și rolul este unul dintre cele mai puțin generoase.

Bine condus, spectacolul **Jurnalul unui ticălos** marchează, pentru Teatrul Dramatic din Galați, un început de stagiune mai mult decît promițător. Nu ne rămîne decît să le urăm succes actorilor și noului director, regizorul Adrian Lupu.

ILEANA BERLOGEA

RELUAREA VECHILOR SUCCESE

ARSENIC ȘI DANTELĂ VECHE de Joseph Kesselring ● TEATRUL «BULANDRA» ● Data premierei: 19 decembrie 1991 ● Regia: Grigore Gonța ● Decoruri și costume: Mihai Mădescu ● Distribuția: Vali Voiculescu Pepino (Abby Brewster), George Oprina (Reverendul Br. Harper), Constantin Drăgănescu (Teddy Brewster), Mircea Basta (Sergentul Brophy), Dan Damian (Sergentul Klein), Ileana Predescu (Marta Brewster), Emilia Popescu (Elaine Harper), Florian Pitiș (Mortimer Brewster), Ion Lemnaru (Dl. Gibbs), Ștefan Bănică (Jonathan Brewster), Aurel Cioranu (Dr. Einstein), Petre Lupu (Sergentul O'Hara), Doru Ana (Locotenentul Rooney), Marius Pepino (Dl. Witherspoon).

Arsenic şi dantelă veche face parte dintre piesele de teatru ce pot salva bugetul unei trupe fără a o obliga la abateri de la bunul gust, bunul simţ, bunul renume. Cu această comedie autorul ei, Joseph Kesselring, a dat lovitura (bani, succes, vîlvă); cu această piesă multe teatre din numeroase ţări de pe diverse continente tot dau lovitura de vreo cinci decenii. S-a jucat şi la noi la Teatrul «Comedia» al lui Sică Alexandrescu, în stagiunea estivală a anului 1947 dar se pare că, în pofida unei distribuţii strălucite, succesul nu a fost pe măsură. Poate pentru că se căutaseră în năstruşnicul subiect al comediei sensuri mai complicate, trimiteri la fascism, la patologic ş.a.m.d.

Includerea piesei în repertoriul Teatrului «Bulandra» are un «rezon» simplu de ghicit: reluarea vechilor succese, cum se scria pe vremuri în reclamele unor turnee în provincie. De ce nu? Piesa este amuzantă, fără pretenţii dar şi fără vulgarităţi, lumea are nevoie să mai şi rîdă, teatrul are nevoie să mai şi cîştige... La asta **ne aşteptam,** îndreptîndu-ne spre teatru. Ce **ne aştepta** era însă puţin diferit. Un spectacol la care nu-ţi prea vine să rîzi, deşi pe scenă se desfăşoară o considerabilă cantitate de efort, e mai tot timpul o «agitaţie voioasă», cu ochiul la public, punctată de un fel de îngrijorat «nu-i aşa că ne distrăm?». Nu prea e aşa, fiindcă spectacolul creat de Grigore Gonţa arată mai vechi decît «dantela veche» a lui Kesselring; şi nu o dată mai destrămat. Cît despre arsenic, nu l-am depistat, deşi o picătură ar fi înviorat, poate, mixtura. Piesa pare a fi tratată cu neîncredere de autorii spectacolului, cu un fel de descurajată suspiciune în ceea ce priveşte posibilităţile ei de «a trece rampa». Toată lumea pare convinsă că trebuie făcut ceva pentru animarea societăţii. Regizorul zoreşte din cînd în cînd ritmul (fără a-i da totuşi vigoare), scenograful imaginează costume «nostime» (condimentul sugerat fiind însă naftalina, nu sarea şi piperul) iar actorii — «ia, ei fac ce fac de mult». Mai precis, supralicitează ceea ce consideră a fi efectele sigure ale propriului reţetar comic. E surprinzător, dar actori de valoare (distribuţia este foarte bine alcătuită, teoretic) preferă să-şi pună în evidenţă exact ceea ce era de estompat, adică ticurile. Astfel încît: Ştefan Bănică joacă cu publicul, nu cu partenerii, Florian Pitiş aduce la lumină pe adolescentul său fals-nonconformist, Ileana Predescu face stop-cadru pe zîmbet îndreptat spre înălţimi, Vali Voiculescu Pepino este toată un zuluf nedumerit, Emilia Popescu e neostenit «dulce şi hazoasă», Aurel Cioranu se instalează într-un «joc de picioare» subliniat de jocul de ocheade, Petre Lupu face... dar ce nu face Petre Lupu?

E, într-adevăr, păcat. Pentru că şi Grigore Gonţa şi actorii au dovedit, nu o dată, că le e la îndemînă un nivel incomparabil mai înalt.

CRISTINA DUMITRESCU

«EU SÎNT ALTUL!»

RAPORT PENTRU O ACADEMIE de Franz Kafka ● UNITER ● Data premierei: 21 octombrie 1991 ● Regia: Cristina Ioviţă ● Scenografia: Andreea Iovănescu ● Distribuţia: Carmen Tănase, Radu Duda.

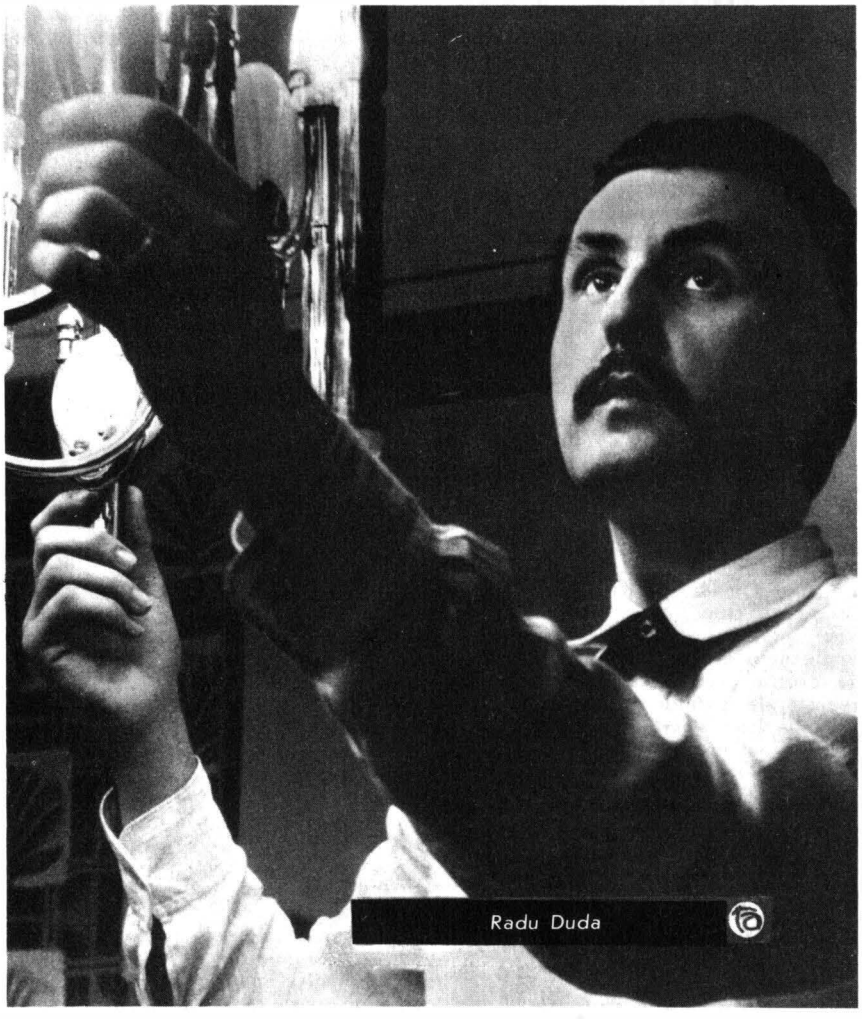
Pentru ca această reprezentaţie — purtînd genericul «teatru de cameră» — să fie posibilă a trebuit mai întîi ca UNITER să-i ofere găzduire, iar apoi ca regizoarea Cristina Ioviţă şi scenografa Andreea Iovănescu să imagineze un scenariu pentru doi actori şi mediu ambiant: Carmen Tănase, Radu Duda şi o intimă sală de conferinţe.

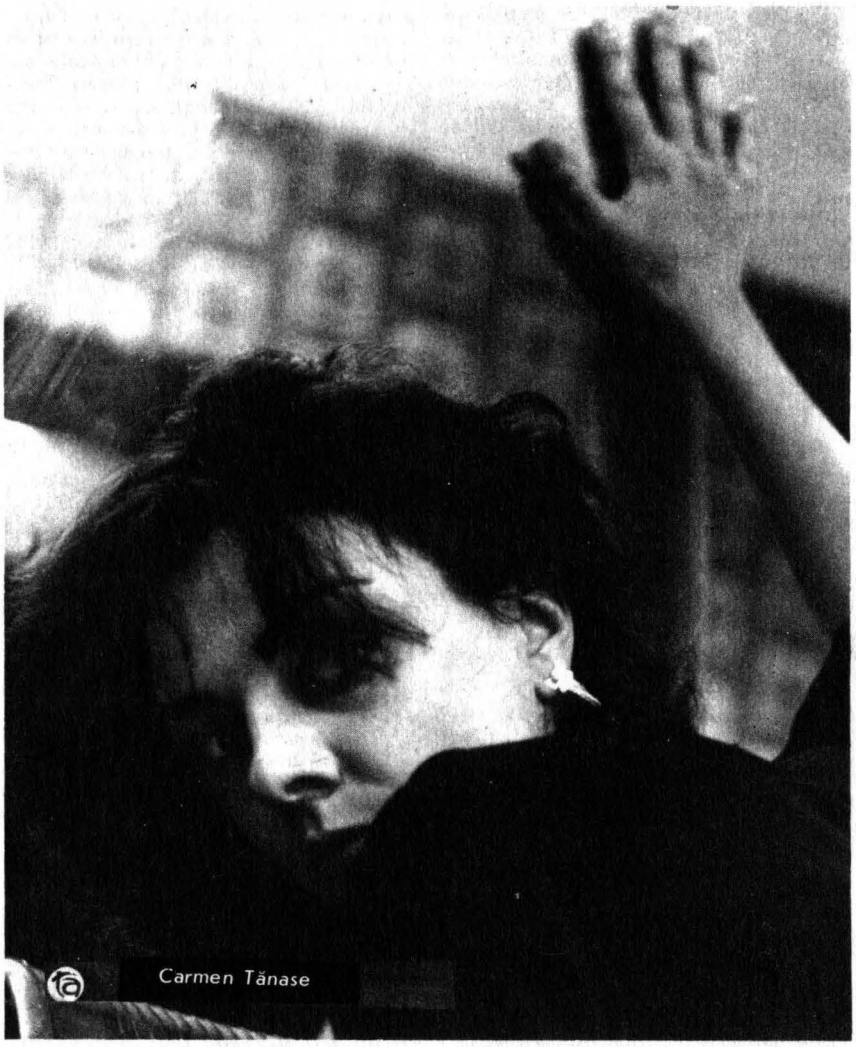
Propus ca o formulă «de alternativă», spectacolul a vizat trei obiective: convertirea la teatru a «contemporanului» Kafka; valorificarea disponibilităţii de joc a doi tineri interpreţi; utilizarea unei limbi de circulaţie care să permită înţelegerea textului — implicit, prezentarea spectacolului — şi dincolo de graniţele ţării.

Dacă pronunţia franceză este perfectibilă, în schimb structura dramatică are o ţinută impecabilă. Proza scurtă, pentru care s-a optat nu întîmplător, conţine **in nuce** cîteva laitmotive kafkiene de perpetuă actualitate: configurarea alegorică a condiţiei tragice a omului ce alunecă pe panta degenerării într-un univers concentraţionar pe cale de disoluţie; refuzul psihologismului şi, într-un proces continuu al «observării de sine», propensiunea către dedublare.

Pe lîngă faptul că printre manuscrisele sale s-au găsit şi fragmente dintr-o dramă — **Paznicul criptelor** (1910) —, Kafka a manifestat, se pare, un interes particular nu doar faţă de Ibsen şi de dramaturgii naturalişti, ci şi pentru teatru în sine, atras fiind de magia participării la viaţa lumii de dincolo de rampă.

Acest **Raport pentru o Academie** — rechizitoriu de un caricatural sarcasm — aduce în prim plan, à rebours, evoluţionismul darwinian: spovedania unui... maimuţoi obligat să devină om satirizează cu


Radu Duda



Carmen Tănase

delicată ironie degradarea speciei umane, pretinsul progres al civilizației. Prinsă în colimator de spiritul critic deosebit de ascuțit al patrupedului silit să «aleagă», «libertatea» omului se etalează în toată splendoarea ei derizorie: libertatea de a muri într-o scenă de circ, de a se scuipa cu alți semeni, de a bea pînă la anularea personalității.

Sîmburele de teatralitate conținut în această demonstrație clădită pe clasicul procedeu **reductio ad absurdum** a fost dilatat la maximum de regizoarea Cristina Ioviță, în «arena» creată ad hoc printre spectatorii «academicieni» evoluînd simultan și inversîndu-și rolurile «animal» și «dresor». Evocîndu-și devenirea, artistul de varieteu cîndva maimuță (Radu Duda) se lasă biciuit de suava balerină (Carmen Tănase), ce se erijează în călău, așa cum el se erijează în arbitru al bunei-cuviințe, al drepturilor și îndatoririlor omului în general.

Confruntarea aceasta, impunînd o mare agilitate corporală, se desfășoară și la un înalt voltaj intelectual. Actorii, prin puterea lor de seducție și capacitatea de comunicare nemijlocită cu publicul, prin inteligența trăirii condensate în **privirea care dezintegrează,** ating starea de grație, de transă a viziunii halucinante, deopotrivă stranie și grotescă, fantastică și ilogică, proprie transfigurărilor kafkiene. O pîndă continuă, obsesivă, autodistructivă. Infatuarea amendată prin violență, forța decăzută în abrutizare. Gesturi largi și imprevizibile, mișcări nesigure, frînte brusc, tirade nesfîrșite și exclamații onomatopeice închipuie evoluția și involuția într-o dialectică a cunoașterii, a autocunoașterii, a denudării sufletești parodiate cu un subtil simț al comicului și tragicului existențial, propriu autorului «Metamorfozei», celui care exclamă «Eu sînt altul!». Revelație spre care îi conduc pe spectatori și cei doi actori, la capătul unui minimaraton încîntător pe care-l susțin într-un perimetru restrîns, «dialogînd» inventiv cu cele mai banale obiecte din jur (oglinda și lampadarul, masa și barul pe rotile, un **secrétaire** sau o ușă glisantă). Peste toți și toate planînd, preț de un ceas, fiorul autentic al Thaliei.

IRINA COROIU

RISCUL SUGESTIEI

O NOAPTE FURTUNOASĂ de I. L. Caragiale • TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV • Data premierei: 13 octombrie 1991 • Regia: Mihai Manolescu • Scenografia: Victor Crețulescu • Distribuția: Costache Babii (Jupîn Dumitrache), Gabriel Săndulescu (Ipingescu), Ioan Georgescu (Chiriac), Virginia Itta Marcu (Veta), Viorica Geantă Chelba (Zița), Radu Negoescu (Rică Venturiano), George Tudor (Spiridon).

Cea mai serioasă întrebare ce se naște din urmărirea montării brașovene a **Nopții furtunoase** nu are de-a face decît parțial cu problema actualității lui Caragiale, cum nu are decît relativ de-a face cu spectacolul însuși. Tentația teoretizării e însă, uneori, irezistibilă. Adică: față în față cu textul «de patrimoniu» (autohton sau universal) întîlnim îndeobște spectacole ce propun «o lectură» (originală, interesantă, novatoare, discutabilă, desuetă, alunecoasă etc...) și spectacole ce propun o «viziune» (integratoare, radiografică, parabolică, actualizantă, absurdă, neconcludentă, aberantă etc...). «Lectura» e de obicei «aplicată». «Viziunea» e modelatoare. Granița dintre ele poate fi cît firul de păr sau cît prăpastia. Admirăm sau chiar adulăm viziunea, ca niște ființe îndrăgostite de polisemie ce ne găsim. Considerăm lecturile noi cu respectul cuvenit, după ani de didactică structurală și inter-textuală. Sau le refuzăm pe ambele, optînd — mai sînt și astfel de voci — pentru stilul «cinstit lăutărește». Stil greu descriptibil și etern pernicios.

Spectacolul brașovean nu este, indiscutabil, unul de viziune. S-ar dori, mai degrabă, unul de lectură interpretativă, aventurîndu-se în recuperarea vervei caragialiene (cam șifonată în ultimul timp, din pricini con-textuale). El nu gafează, ci doar evoluează limitat, pe terenul unor propuneri ce nu reușesc decît fragmentar să devină semne ale unei teatralități.

Am sesizat sugestia unui imperativ milităros, adus de Chiriac în relația cu duetul Titircă—Ipingescu. Apărea vizibilă intenția unei teatralizări a discursurilor, a unui tribunism implicit, marcat scenografic de schela interioară care devine o mică scenă de uz personal (pentru Ipingescu, Veta, Rică și chiar Zița). Am băgat de seamă tentația pre-erotică ce-l tulbură constant pe Spiridon față de Zița. Am remarcat mecanicitatea expertă cu care studintele în drept își etalează argumentele amoroase extrase din servietă (sticla, floarea, lumînarea etc.). Ca și obiceiul lui de a-și nota și de a reproduce «vorbele de spirit» de pe manșetă. Ș.a.m.d. Numai că, între sugestii, relațiile se încheagă scrîșnit, parcă demonstrativ, adesea cu exces de mișcare (cititul ziarului pe schelă), gagurile sînt «executate», și nu apar organic (jocul ușilor în scena Veta—Chiriac) ori nu au greutate motivațională (intrările și ieșirile lui

Spiridon în actul întîi, «poanta» cu găleata la intrarea Ziței). Un soi de teamă, de inhibiție plutește undeva, la nivelul construcției scenice, împiedicînd sugestia să devină semn, și semnul, interpretare.

Actoricește, spectacolul e în general curat, ordonat și lipsit, parcă tocmai din pricina asta, de performanțe vizibile. Prematura senilitate a lui Titircă-Inimă-rea e lipsită de agresivitate, Costache Babii alunecînd jovial, din timp în timp, într-o perplexitate inocentă. Gabriel Săndulescu e greoi (și tehnic, și artistic) în Ipingescu. Ioan Georgescu îl compune cu ardoare pe Chiriac, acesta părînd prezența cea mai marcată a spectacolului (grobian, mîrîind erotic ca un motan sub lună plină, viclean și violent în același timp), însă propunerea sa e executată, evident, cu o pastă mai groasă decît aceea a ansamblului. Virginia Itta Marcu închipuie atent o Vetă obosită de propriile excese, iar Viorica Geantă Chelba dă culoare unei Zițe în care mahalaua se ciocnește cu zgomot de centrul grădinii «Iunionului». Radu Negoescu, cu date foarte apropiate de acelea ale unui Venturiano clasic (spumos, găunos, fricos, exultant), își ratează intrările și ieșirile parcă dintr-un soi de nerăbdare de a-și duce la capăt propria propunere (scena revenirii, beat, din butoiul cu ciment are început, dar nu are nici nuanțe, nici sfîrșit).

Cred că orice înscenare a **Nopții furtunoase** are de rezolvat, obligatoriu, dificila problemă a unghiului din care este privit Spiridon.E aici un secret de fabricație caragialian, care greu poate fi pătruns. Spectacolul lui Mihai Manolescu ne propune un crochiu: licheluța în drum spre a deveni lichea, băiatul de prăvălie care mai are cîțiva pași spre visatul rol de tejghetar, însă nici lumina regizorală, nici prezența scenică a lui George Tudor nu «descuie», practic, această cheie de boltă.

Așa încît riscul unei lecturi de sugestii devine evident. Spectacolul nu plictisește, dar nici nu se reține.

MIRUNA RUNCAN

COUPÉ

CADOUL ȘI PRĂPASTIA

După Revoluția din decembrie 1989 (eu continui să o numesc astfel pentru că, dincolo de toate plănuirile și plăsmuirile posibile, poporul român s-a răsculat de unul singur și nesilit de nimeni; și nesilit de nimeni a încercat și tot mai încearcă să scape de comunism), după Revoluție deci, în chiar primele ceasuri de libertate, francezii, alertați de grozăviile văzute de ei la televizor, au început să vină, cu mic cu mare, cu ajutoare sau fără, din curiozitate sau din reală dorință de a pune umărul la reconstrucția de după dezastru. Au venit, cum se știe, ziariști — unul dintre ei, Calderon, murind chiar de moarte eroică pe străzile Capitalei, în ceasul cînd victoria împotriva lui Ceaușescu era, încă, nesigură —, au venit oameni de afaceri, miniștri, medici, economiști. Au venit mulți artiști — poate cel mai important dintre ei, regretatul Antoine Vitez, și coechipierii lui aducîndu-ne spiritul acelei, reînsuflețite, Primăveri a Libertății. A venit pînă și cel mai mare ecologist al lumii, cavalerul Cousteau, decis să salveze acea minune românească numită Delta Dunării.

...Sosită tot din «dulcea France» (cum i se spunea, în Evul Mediu timpuriu, surorii mai mari a României), doamna Sophie Loucachévsky, scriitoare, actriță, regizoare, lansată în anii '80 — cînd a și obținut unele succese notabile cu Madame de Sade, la Théâtre National de Chaillot, cu Judas-Pilate, la Théâtre de la Villette (și în turneu internațional); cu Fedra, Cameristele ș.a.m.d. —, a lucrat cu o echipă oarecum tînără formată din Maria Baboi, Micaela Caracaș, Mihai Sandu Gruia, Simona Măicănescu, Oana Pellea, Raluca Penu, Marian Rîlea, Gheorghe Visu. Scopul? Realizarea unui spectacol cu titlu ambițios: Șase personaje în căutarea Revoluției, spectacol bazat pe un «colaj» alcătuit de regizoare din scrieri semnate de Rousseau, Marx, Claudel și Sartre.

Spectacolul e menit să inaugureze seria de reprezentații puse la cale sub oblăduirea recent înființatului, la București, «Teatru româno-francez».

La conferința de presă organizată cu prilejul lansării acestui curajos și binevenit proiect s-au discutat tot felul de probleme legate de viața teatrală din Anglia, din România, din lume. Sau de «criza teatrului». Sau de lipsa crizei. Oricum, tonul a fost optimist. Și totuși. Și totuși, în ciuda bonomiei, a zîmbetelor sincere, ba chiar și a rîsetelor în cascadă, ceva — ca o ceață înecăcioasă — plutea în aer. (Ori poate că a fost doar o impresie a mea.) Impresia că nu putem scăpa de o anume stînjeneală. Stînjeneala gazdei sărace, care-și primește musafirul cel bogat în mijlocul unei prăpăstii — neospitalieră ca orice prăpastie. Da, sîntem conștienți de prăpastia vîscoasă în care ne-a împins tăvălugul istoriei... Umiliți de prea multă suferință, ne-am învățat să socotim fiecare sosire — cu gînduri bune — a unui străin drept un ne-sperat cadou ce ni se face. Și uităm adesea că pe acest pămînt traumatizat s-au născut valori pe care Istoria spiritualității universale le-a așezat, de mult, în enciclopedii.

Mme Loucachévsky se plîngea — în mod politicos, firește — de amprenta, poate prea apăsată, a «metodei Stanislavski», amprentă pe care domnia-sa o decelează în arta actorilor români... Stanislavskieni sau nu, actorii români reprezintă o valoare acreditată a teatrului european. În vremelnica prăpastie numită România s-a născut un geniu numit Caragiu. Și de aceea, cred eu, orice regizor străin venit la București ca să pună la cale un spectacol în care apar actori români trebuie să afle că i s-a făcut un cadou.

SILVIA KERIM

P.S. În acest articol nu am pomenit de un alt proiect româno-francez care merită, cred, pagini separate. E vorba despre proiectul lansat de compania teatrală «CAVE CANEM», aflată sub înaltul patronaj al renumitei scriitoare Nathalie Sarraute. Proiectul a fost pus la cale vara trecută, iar acum se află în plină realizare. El a fost gîndit de Fabrice Lehoux — actor, regizor, dramaturg (autorul piesei care se joacă acum la Rennes — «domiciliul» companiei — într-o distribuție mixtă, deci franco-română), precum și de Alain Canonne — «sufletul» întreprinderii, adică «chargé de relations publiques». Piesa pentru copii Cérumen reprezintă, totodată, un pretext pentru un proiect pedagogic: stimularea imaginarului la copiii francezi și români, pentru o mai bună cunoaștere a celor două patrii, Franța și România.

CONCURS

Revista «Teatrul Azi» și-a propus să stabilească o rețea de corespondență permanentă în orașele și zonele unde există instituții teatrale profesioniste (de stat sau particulare). Invităm pe cei interesați să trimită cîte o cronică teatrală la cea mai recentă premieră, însoțită de cîteva date personale ale autorului.

Cronicile selectate vor fi publicate în revistă, urmînd ca redacția să stabilească o legătură permanentă cu semnatarii lor.

Am fi interesați să atragem și să încurajăm în direcția criticii de teatru îndeosebi autori tineri.

«TEATRUL AZI»

„UNDE FUGIM DE-ACASĂ?“

(Marin Sorescu)

* * * * *
la un spectacol eveniment
* * * *
la un spectacol ce nu trebuie
pierdut
* * *
nu trebuie chiar să fugiți, dar e
bine să mergeți la acest spectacol
* *
dacă tot vreți să fugiți de acasă...
*
fugiți, dar pe proprie răspundere

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică: o „căsuță“ necompletată nu inseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	VICTOR PARHON	MARIAN POPESCU
Vrăjitoarele din Salem de Arthur Miller la Teatrul Național din București	* * *	* * *	* * *	* * *
Domnișoara Julie de August Strindberg la Teatrul Național din București	* * *	* * *		* * *
Forma mesei de David Edgar la Teatrul «Bulandra»	* *	*	*	* * *
Transfer de personalitate de Dumitru Solomon la Teatrul «Nottara»	* *	* *	* *	* *
... au pus cătușe florilor... de Fernando Arrabal la Teatrul «Odeon»	* * * *	* * * * *	* * * * *	* * * *
Colivia nebunelor de Jean Poiret la Teatrul de Comedie	*			
Artur osînditul de Matei Vișniec la Teatrul Foarte Mic	* *	* *	* *	* * *
Romeo și Julieta de Shakespeare la Academia de Teatru și Film		*	*	
Angajare de clovn de Matei Vișniec la Teatrul «Levant»	* * *	* * *	* * *	* * *
Dialoguri-Urmuz la Teatrul «Țăndărică»	* *	* *		* * * *

TELETEATRU

O LECTURĂ FRANCEZĂ

În lunile ce au urmat «schimbării la față», mai toate teatrele românești își restructurau repertoriile în uz și proiectele imediate, iar răspunsurile lor cele mai frecvente erau Havel și Vișniec. Părea o boală contagioasă cu agenți motivaționali diferiți, însă amuzant de răspîndită, și întrevedeam chiar un început de stagiune amețitor, cu opera dramaturgică aproape completă a celor doi acoperind toată geografia teatrală a României. Dincolo de imaginea apocaliptică a rămas astăzi prea puțin; printr-un autoreglaj straniu, boala s-a oprit în faza preliminară, fără spectacolul unei competiții între instituțiile teatrale și, mai ales, cu prea puține spectacole propriu-zise.

În schimb, odată inoculat, chiar dacă nu a erupt, virusul dă semne că a creat imunitate. «Havel ăsta», pare să plutească deja în aer prejudecata, «nici nu e cine știe ce, un solipsist, un narcisist; o fi el politician, dar dramaturgic vorbind nu schimbă mare lucru... Seamănă cu... și cu...» «Din nou Vișniec?» auzi pe la un colț de foaier, și-ți vine să întrebi: «Care Vișniec? Care **din nou!**».

Mă gîndeam la asta așteptînd, cîteva săptămîni în șir, ca dezbaterea parlamentară să lase în sfîrșit locul de drept teatrului adevărat, iar noi să putem urmări cea mai interesantă — cred — dintre piesele tetralogiei haveliene (**Audiența, Vernisaj, Protest** au fost montate în stagiunea trecută la Teatrul de Comedie), intitulată **Largo desolato.** Să fie cu adevărat acest tip de teatru supus conjuncturii politice și biografismului? Este el chiar incapabil să se înalțe la reprezentativ? mă întrebam... Să fie el condamnat să locuiască numai pe pragul acela subțire dintre mărturie și mărturisire?

După ce supliciul raportului parlamentar a luat sfîrșit și am putut în fine urmări varianta franceză a acestei piese despre alienarea produsă de **recluziunea în eroism,** mi se pare că întrebările de mai sus au mare nevoie de răspuns.

Desigur, trama politică e aici evidentă. Însă ea e pusă de autor să lucreze în beneficiul exclusiv al raporturilor dintre exteriorul și interiorul conștiinței. Șocul, inconfortul nostru **estetic** vine de acolo de unde, într-o mare măsură, ne-am pierdut nu numai ingenuitatea de spectatori ci și buna-credință «cetățenească», venind noi dinlăuntrul problemei, prea dinlăuntrul ei. Obișnuiți să acceptăm, și chiar dornici să admirăm la un spetacol nivelurile de semnificare suprapuse, polifonia alegorică, textul havelian ni se pare, mai întîi, redus, liminal — vai, vai! — simplist.

Montarea semnată pentru televiziunea franceză de Agnieszka Holland era, din acest punct de vedere, revelatoare. Citite într-o cheie a mimesisului (foarte strîns), problematica, relațiile și discursul havelian se încărcau, treptat, de o neobișnuită forță, proiectîndu-și simbolul înlăuntrul ființei noastre etice și nu al celei culturale. Un grăunte de paradox cehovian — iertată fie-mi comparația — se degaja din înșiruirea mecanică a replicilor schimbate între filosoful strivit de nemișcarea propriei efigii și muncitorii care doreau cu frenezie «să facă ceva», pentru ca el «să facă ceva», pentru ca, în sfîrșit, «să se întîmple ceva». Absurdul nu e o invenție teatrală, eram noi obligați să ne aducem aminte, absurdul este existențial, cotidian; absurdul apare din grija isterică a prietenului «care are încredere în tine» ca tu să nu cedezi, să nu scazi sub nivelul propriei tale combustii. Absurdul e în tine însuți, cel care-ți lași, din slăbiciune, creierul spălat; iar discursul celuilalt îți umple golul lăuntric, devenind automat propriul tău adevăr, la un alt grad al isteriei. Absurdul se naște din tandra convenție acceptată, cînd ai tăi te ajută aparent și dezinteresat, instaurîndu-se inconștient în temniceri și torționari, fiindcă ei trăiesc normal iar tu anormal, fiindcă ei au exigențe și au ieșiri, pe cînd tu ai numai supliciul datoriei de a-ți păstra imaginea nemișcată. Cu panica, zvîrcolirea și așteptarea fără sfîrșit a unei pedepse care să te mîntuiască.

Numai că, urmărind decupajul atît de inteligent, atît de cartezian, aș zice, al Agnieszkăi Holland, bazat prioritar pe jocul prim-planurilor și pe repezile suprapuneri de expresie ale ființelor în încleștare, am înțeles și cît de dificil e, tehnic, să montezi așa ceva pe o scenă de teatru. Refuzînd datul teoretic gata constituit prin experiența existențialiștilor (în fond, **Huis clos** vorbea tot despre asta), ori a tragicilor limbajului, punînd deci deoparte drama incomunicării ca retorică pură, Havel obligă la asumarea unui ritm și mai ales a unei tensiuni excepționale. Pentru a căpăta adevărata portanță, porcifuL, automatismul, incoerența chiar trebuie mereu încărcate cu un grad maxim de trăire și credință, trebuie luate în serios pînă la capăt. Iată de ce performanța lui Pierre Arditi (în Leopold) și a unei bune părți dintre coechipierii lui avea în ea ceva uluitor: plecînd de la o uriașă anxietate, actorul își găsea capacități nebănuite de a trece de limita limitei, într-o altă uriașă anxietate.

«Oglindirea» din **Largo desolato,** ca și cea din întreaga tetralogie, mi se pare, la urma urmelor, temerară. Citită demonstrativ, ea va suna, fără îndoială, plicticos. Citită alegoric, parabolic, se va descărca de vitalitatea cu care a fost învestită. Universul ei e logic, psihologic și tautologic, ca și al nostru: păcatul, adevărul, relativitatea, răspunderea sînt amestecate și congenere aici. Esențială este biciuirea lui **tu,** care, cu puțină șansă, ar fi putut deveni **eu.** Fiindcă, spune spectacolul franțuzesc, omul suportă supliciul de a fi uman **pentru** om.

MIRUNA RUNCAN

CARTEA DE TEATRU

NOI PIESE

Editura «Ghepardul» a lansat, cu ocazia Festivalului Național de Teatru, o colecție, subvenționată de Direcția teatrelor din Ministerul Culturii și dedicată piesei de teatru românești. Primii trei autori sînt Ioan Groșan, cu **Școala ludică,** Marcel Tohatan, cu **Massmedia** și Octavian Soviany, cu **Strălucirea și suferințele filosofilor.**

Ioan GROȘAN este prozator (**Caravana cinematografică, Trenul de noapte**), cunoscut încă din timpul studenției, cînd, la Cluj, se formase un grup teatral, «Ars Amatoria», ce avea, mai tîrziu, să se producă și în scris, într-un serial savuros dintr-o revistă studențească bucureșteană. **Caravana cinematografică** i-a prilejuit criticului teatral Julieta Țintea un scenariu radiofonic difuzat anul trecut. **Școala ludică** este, însă, cunoscută abia acum în forma tipărită. Subintitulată «eseu scenic în două acte», piesa lui Ioan Groșan este un discurs parodic despre ideea de teatru sau, poate mai exact, despre ideea de joc. Groșan, ca și alți prozatori atrași recent de dramaturgie, nu construiește un subiect teatral, ci acreditează ca subiect chiar teatrul. La vremea reprezentării sale, prin 1978, **Școala ludică** a putut provoca o reacție evidentă prin «subversivitatea» formulei, unde se regăsesc citate culturale, tonul colocvial și insurgența ca mod al tratării subiectului. Actorii, regizorul și autorul — personajele din **Școala ludică** — își joacă atît propriile posturi din teatru cît și roluri «civile», evoluția lor conturînd, de fapt, ideea scenariului care traversează momente din istoria universală a teatrului. Farmecul piesei provine din panoplia referințelor livrești, din jocurile de cuvinte, toate presupunînd un spirit alert, dar și un... instinct al ludicului de care autorul nu duce lipsă. Teatrul «Urmuz» promite un spectacol cu acest «spectacol» al ideilor despre teatru. Se va vedea atunci dacă prestigiul «eseului scenic» al lui Ioan Groșan din vremea studenției mai rezistă azi sau dacă textul însuși mai poate provoca apetit pentru ludic în actul scenic.

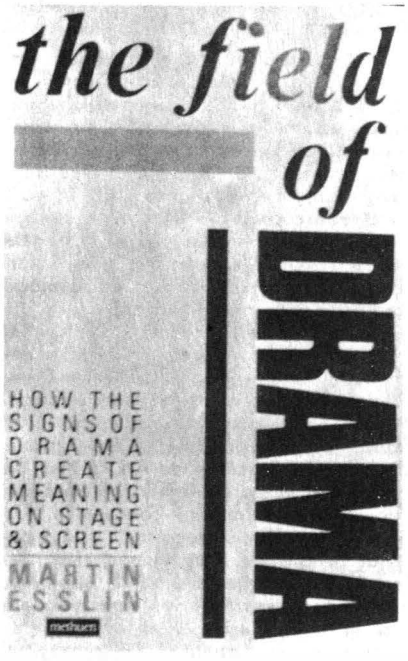
Marcel TOHATAN provine din disciplinele exacte, este fizician de formație, și de curînd a inaugurat, la Fun-Radio, o formulă de teatru radiofonic în vederea lansării textelor debutanților. **Massmedia** începe cu o situație de suspans — o tentativă de sinucidere — pentru a dezvolta, mai apoi, o situație tipică de comedie: un anunț dat în ziar privind vînzarea unui... «esperact». În urma anunțului apar mai multe personaje, între care și o celebritate care atrage presa oriunde s-ar afla. Autorul construiește situațiile dramatice mai degrabă din perspectiva replicilor care le conturează decît din aceea a unei

idei structurate dramatic. Personajele — Tinerii, Filosoful, Țăranca, Wanda (celebritatea), Hoțul, Popa — comentează situația în care s-au trezit din cauza anunțului: o licitație sui generis pentru «esperact».

Piesa lui Marcel Tohatan, care nu evită jocurile de cuvinte (derivate de la «wanda») și de situații, nu e lipsită de interes în perspectiva montării scenice.

M.P.

MIMESIS ȘI DIANOIA — CONGRUENȚA SENSURILOR DRAMATICE



Dincolo de complexitatea de înțelesuri provenind din multitudinea demersurilor interpretative — teatrul este, fapt acceptat «de jure» de majoritatea celor implicați, dacă nu prima dintre arte, oricum cea mai nuanțată și mai dificil de abordat. Cartea lui Martin Esslin, THE FIELD OF DRAMA (Domeniul dramei) își propune să renunțe la vocabularul criptic al specialistului-martor-și-critic-al-faptului-artistic, întru folosul celor care practică teatrul. Cunoscut îndeobște ca autor de eseuri descifrînd domeniul teatral (**An anatomy of drama, Brief chronicles: essays on modern drama, Mediations: esssayson Brecht, Beckett and the media, The theatre of the absurd**), Martin Esslin este la ora actuală «professor of drama» la Universitatea din Stanford, traducător de teatru de limbă germană, iar experiența sa în materie se extinde în cîmpul praxis-ului prin antecedentele sale de director al secției de teatru radiofonic a BBC-ului, între 1963 și 1977.

Subtitlul volumului, «How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen» (Cum creează semnele dramatice înțelesuri pe scenă și ecran), avertizează cititorul asupra modului de tratare a fenomenului dramatic: comparativ și aplicat. Teatrul este însă tema principală, filmul și televiziunea fiind luate în considerare doar din nevoia de a pune în valoare domeniul celui dintîi. Atît despre tratarea comparativă; în ceea ce privește sistemul de lucru aplicat, punctul de plecare este perspectiva semiotică asupra actului dramatic, văzut ca «act de comunicare», desfășurîndu-se esențial între cei doi poli ai acesteia și avînd toate caracteristicile saussuriene.

Din cele paisprezece capitole ale cărții, șase sînt dedicate explicitării semnelor dramatice. Prima categorie este a celor trei tipuri de semne «performante»: semnul iconic, semnul-index și semnul-simbol. Între cele dintîi se numără semnele picturale, care, în virtutea realismului exterior, reproduc fotografic semnale cotidiene (pahare, uși, mese, scaune, claxoane de mașină etc.). Semnele-index sînt deictice (un deget îndreptat spre un anume obiect, o expresie înspăimîntată etc.), aparținînd convenționalului în aceeași măsură ca și semnele-simbol, a căror decelare ține de intertextualitatea receptorului. Natura semnelor dramatice este însă mai clar exprimată în capitolul dedicat «Ramei» și «Punerii în ramă». Ceea ce ajunge în interiorul ramei capătă un sens anagogic, reprezentativ nu numai pentru o întreagă categorie, ci și pentru o anume viziune creatoare. Pivotul teatrului rămîne însă actorul, semn iconic prin excelență, a cărui capacitate mimetică se supune unor artificii tehnice dătătoare de iluzii manevrate cu naturalețe. Un întreg capitol este dedicat «textului», văzut prin prisma situațională, actantă, și nu prin cea a lecturii.

Cele mai interesante considerații asupra congruenței sensurilor pe care le poate avea spectacolul pornesc de la cele șase elemente ale tragediei antice, așa cum au fost inventariate ele de Aristotel. Primele trei mijloace și modalități mimetice, lexis, opsis și melos, sînt secondate de triada mythos, ethos și dianoia (reprezentări conceptuale). Aflate în relație de condiționare reciprocă, toate acestea duc spre o structură de semnificanți, pivotînd în jurul ultimei categorii, dianoia (conținutul intelectual, religios, general, meditativ, de gîndire al spectacolului).

«Mimesis»-ul presupune astfel, trecînd de la Aristotel la Platon, «lexis»-ul și «logos»-ul reunite în «dianoia», plasmatic prezentă în actul artistic. Și pentru că gîndirea logică nu face decît să răcească temperaturile înalte la care se produce «catharsis»-ul, climat al gîndirii intuitive, Martin Esslin nu se aventurează în explicații laterale, ci notează doar schema comprehensivă a sensurilor posibile, în funcție de care, după teoria receptării, poate fi asimilat artefactul. Aici intervine abordarea aplicată, instrumentată de semiologie, pornindu-se de la Propp, Souriau, Greimas, Gouhier, Barthes și Eco. Înțelesurile, văzute în virtualitatea lor, derivă din «pattern»-ul situațional, în care convențiile au un rol major. Astfel, notează Esslin, drama tradițională japoneză (No, Kiyogen, Kabuki), teatrul clasic chinez, tragedia greacă, spectacolul elisabetan, teatrul european sînt cu toate tributare convențiilor, de multe ori rigide, formale. În teatrul japonez, spre exemplu, personalul de scenă îmbrăcat în negru care intervine în acțiune este convențional invizibil; în cel chinez, o scenă luminată din plin însemna că personajele se află în cel mai cumplit întuneric, aparté-urile din spectacolele europene, cutia italiană — și lista poate continua — toate sînt convenții respectate de public, ca și de regizor și actori, care mediază ierarhia de sensuri, dinspre scenă spre sală.

Ne oprim cu interes asupra unei clasificări a înțelesurilor operei de artă, remarcată de Esslin și aparținîndu-i lui Dante. Ele s-ar împărți în: literal, alegoric, moral și anagogic. Acesta din urmă ni se pare cel spre care orice act artistic ultimativ trebuie să tindă și cel în care «dianoia» aristotelică este liant și generator.

ALINA CADARIU

YORICK, EDINTER ȘI DON QUIJOTE

Recenta apariție a piesei **Yorick** (sau **Să nu arunci săgeata peste casă**) de Ioan Chelaru, la **Edinter,** nu merită să treacă neobservată, fie și ca gest **donquijotesc** în actuala noastră junglă editorială. A publica azi o piesă de teatru, care nu e altceva decît un dialog al lui Yorick cu regele Hamlet în lumea «de dincolo», propunînd o variantă proprie de descifrare a enigmei shakespeariene din **Hamlet,** înseamnă mult mai mult decît o certă «pierdere» pecuniară și un modic «cîștig» de stimă. Căci înseamnă în primul rînd o șansă oferită teatrului și celor care-l scriu încă fără să-l «programeze» comercial, o șansă oferită culturii teatrale și eternei sale reîntoarceri la capodopere, la valorile primordiale. Faptul că piesa nici nu pare viabilă scenic (avînd o structură prea acuzat discursivă, care o face interesantă doar ca lectură, eventual radiofonică) nu scade cu nimic valoarea gestului și semnificația lui culturală. Iată de ce, pe lîngă autorul piesei, care este actorul Ioan Chelaru de la Teatrul Mic, credem că trebuie dezvăluit și numele acestui împătimit de teatru Don Quijote de la **Edinter,** directorul Dorin Bujdei.

V.P.

CARTEA DE TEATRU

FESTIVAL IDIŞ

Acum 15 ani, Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti sărbătorea un secol de la înfiinţarea primului teatru profesionist în limba idiş din lume, eveniment petrecut în 1876 la Iaşi, la Grădina «Pomul Verde», din iniţiativa şi sub conducerea scriitorului-artist-animator Avram Goldfaden, şi salutat la vremea respectivă de cronicarul teatral Mihai Eminescu. Şi iată că acum, după 115 ani, evocarea istoricei întîmplări de la «Pomul Verde» capătă un caracter internaţional, bucurîndu-se de participarea nu numai a unor oaspeţi-spectatori, ci chiar a unor trupe şi a unor artişti de peste mări şi ţări.

Programul Festivalului internaţional «Zilele Teatrului Idiş», desfăşurat între 7 şi 13 octombrie, a cuprins manifestări numeroase şi cu caracter variat, conturînd trecutul, prezentul şi viitorul acestei străvechi culturi, menţinută prin veacuri datorită tenacităţii, înţelepciunii şi umorului nesecat al poporului evreu, trăsături ce se reflectă cu evidenţă şi în teatrul său.

Ca şi la Centenar, spectacolul aniversar al TES Bucureşti a fost **Evreica din Toledo,** cu aceeaşi dramatizare, aceeaşi regie (George Teodorescu) şi aceeaşi scenografie (Dan Jitianu), ca un semn de continuitate în programul teatrului din strada Iuliu Baraş. Ce a fost totuşi nou în acest spectacol, lucrat cu rigoare şi sobrietate de George Teodorescu, rezonînd în actualitate prin chemarea la toleranţă şi înţelegere, la respectul reciproc între oamenii de neamuri şi credinţe diferite? În primul rînd, trupa. Dacă privim distribuţiile celor două spectacole — din 1976 şi 1991 — observăm că majoritatea interpreţilor de azi sînt tineri sau, în orice caz, alţii decît cei de atunci. Nu e cazul să facem acum o comparaţie. Putem totuşi remarca un fenomen care exprimă condiţia **de azi** a Teatrului Evreiesc din Bucureşti: toţi actorii sînt profesionişti solid pregătiţi, ceea ce asigură, prin stilul modern de joc, nivelul de profesionalitate al spectacolului însuşi. Dar, pentru cei mai mulţi interpreţi, limba idiş este o limbă **învăţată,** nu limba maternă, ba, pentru cei care nu o vorbesc deloc, este limba personajului pe care-l interpretează, făcînd, deci, parte din elementele de compoziţie în construirea rolului. Talentul şi perseverenţa pot face minuni în această direcţie. Lucru ce se vede şi în acest spectacol, în care colaborează, într-un excelent spirit de echipă, actori experimentaţi din «vechea gardă» TES, ca Rudy Rosenfeld (în subtilul şi fals candidul Belardo), Leonie Waldman Eliad (majestuoasa Regină mamă), Lucia Maier, Nuşa Stoleru-Pongratz, şi neofiţi ai limbii idiş dar nu şi ai artei actoriceşti, printre care Roxana Guttman (în rolul titular, căruia îi conferă frumuseţe, sensibilitate, forţă emoţională), Cornel Ciupercescu (un energic, viguros şi totodată vulnerabil prin iubire Alfonso, Regele Castiliei), alături de cel mai nou membru al ansamblului, Corado Negreanu (uşor patetic, dar pe deplin convingător în rolul complex al lui Don Yehuda, agerul Ministru de Finanţe, tată iubitor al tragicei Raquel), precum şi de cea mai tînără, cred, membră a trupei, încă studentă, Luana Stoica (semeaţa Regina, aprigă sub aparenţa de fragilitate). Acestora li se adaugă nume cunoscute de actori ce slujesc cu seriozitate şi adecvare roluri de mai mare sau mai mică importanţă: Nicolae Călugăriţa, Constantin Cotimanis, Dan Tufaru, Eugenia Balaure, Răzvan Popa etc. Solid construit, temeinic lucrat artistic, spectacolul îşi impune caracterul emblematic, îndemnînd la reflecţie perpetuă asupra maximei transmise în final sălii: «Memorie egal veghe»

Dintre oaspeţi, o surpriză plăcută ne-a produs Teatrul «Mazltov» din Kiev, care, în ciuda tinereţii (a împlinit abia doi ani de existenţă), vizibilă în prospeţimea şi elanul jocului, dovedeşte maturitate artistică şi pare a avea un profil deja constituit, marcat de predilecţia pentru muzică şi dans. Primul său spectacol s-a intitulat, de altfel, **O seară de muzică şi balet evreiesc** şi a cuprins piese diverse ca tonalitate, inspirate din teme biblice şi împletind elemente ale baletului clasic cu dansul folcloric, într-o sinteză căreia muzica veche evreiască îi subliniază specificul etnic. În regia sigură şi coregrafia inventivă semnate de Alla Rubina, cu contribuţia scenografiei lui Lev Filippov, spectacolul a dobîndit coerenţă prin intermediile muzicale de un savuros umor, datorate cuplului de violonişti-mimi deosebit de originali Naum Feldman şi Yakov Pekerman. Cel de al doilea spectacol al trupei kievene, **Freilechs,** un «carnaval de nuntă în două acte» de Z. Şneer, este dedicat memoriei marelui actor şi regizor S.M. Mihoels, care a creat premiera acestei colorate alcătuiri scenice, în 1945, la Moscova. Deşi cu unele lungimi şi excese sonore, spectacolul e o revărsare de voioşie în muzică şi dans, parcurgînd întregul ritual folcloric al unei nunţi evreieşti. Directorul artistic al teatrului, Grigori Melski, e regizorul spectacolului şi totodată primul «badhen» (crainic şi animator) al veselului ceremonial, dovedindu-se şi un actor cu prestanţă. Alături de el apar Ye. Gladkov (al doilea badhen) şi un numeros ansamblu, în care i-am redescoperit cu plăcere pe cei doi năstruşnici violonişti şi în care o bogată paletă de mijloace expresive a slujit conturării, cu umor şi duioşie, a unei tipologii tradiţionale de mare diversitate.

Foarte tînără este şi trupa Teatrului «Şalom» din Moscova, creat pe temelia vechiului şi celebrului cîndva Teatru Evreiesc de Stat în care strălucise S. Mihoels. Moscoviţii au prezentat spectacolul de revistă **Trenul spre fericire** — Tablouri din viaţa evreiască — de Arkadi Hait, în care scheciurile şi cupletele alternează cu copioase pasaje muzical-coregrafice, sub priceputa conducere regizorală a lui Aleksandr Levenbook. Prospeţimea, sinceritatea şi exuberanţa tinerească suplinesc adesea cu succes experienţa profesională încă în formare a trupei, din care se detaşează, prin rafinament şi deplină stăpînire a instrumentelor specifice, un actor matur ca I. Levkovici, dar şi tînăra impetuoasă M. Golub.

Cu mijloace modeste, dar cu o teribilă voinţă, demnă de tot respectul, de a-şi marca prezenţa, Trupa Yikult din Belgia a improvizat, sub titlul **O privire în culise,** un spectacol alcătuit din fragmente de piese ale marilor clasici ai teatrului idiş, interpretate cu patos şi energie de însăşi conducătoarea trupei, actriţa Bella Szafran, secondată de Bella Waynberg, a cărei capacitate de sugestie în pantomimă şi de improvizaţie cu textul în mînă a adus o notă de inedit. Între recitalurile prezentate de actori din diverse ţări, în primul rînd din Israel, impact emoţional deosebit a produs apariţia pe scenă a unor foşti compatrioţi: Ion Atlas, autor şi interpret al unui monolog-cuplet încărcat de nostalgie şi umor, Sorina Dan, cîntăreaţă plină de temperament, Hanna Rieber, într-un emoţionant şi sobru monolog dramatic concentrînd momente din **Mama** de Karel Čapek, dar şi Anabella, cu mozaicul său de «numere» ce i-au evidenţiat variatele faţete ale talentului. Din Mexic a sosit Elsa Edelsohn, care ne-a delectat cu un compendiu de cîntece tradiţionale evreieşti, interpretate cu graţie şi umor, cu voce caldă şi unduire a trupului în mişcări dansante pline de candoare şi poezie.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

MIHAELA ARSENESCU-WERNER

O CATIFELATĂ RIGOARE

Privesc teancul de fotografii care încearcă să păstreze ceva din aura compoziţiilor scenice ale Mihaelei Arsenescu-Werner. Între surîsul strengăresc şi aerul de indefinită melancolie, expresivitatea îşi are gama ei, modelînd trăsăturile unui chip agreabil. În toată această perindare de imagini, un nu-ştiu-ce îţi trezeşte îndeosebi luarea-aminte. O undă de tristeţe şi-a lăsat conturul chiar şi pe acele trăiri (actoriceşti) debordînd de avîntul tinereţii, o umbră, parcă, de oboseală se insinuează uneori pînă şi în plenitudinea unei senzualităţi cînd nepăsătoare, cînd exuberante. Se poate intui aici o alcătuire intimă, în fond fragilă, parînd cu armele unei sensibilităţi ţinute în frîu (frîu care poate deveni... o frînă), trăgîndu-şi forţa din propria disimulată vulnerabilitate. Pare că a intervenit, cîndva, o clătinare de sine, fisurînd echilibrul profund şi imprimînd unei fizionomii de o feminitate certă acel accent de nelămurită melancolie.

Se împlinesc două decenii de cînd braşoveanca Mihaela Arsenescu-Werner, absolvind I.A.T.C.-ul, a păşit, în toamna lui 1971, pe scena Teatrului Naţional din Craiova. Avea să rămînă acolo zece ani, interpretînd roluri preponderent dramatice. Desprind din fişa ei de creaţie: **Desdemona** (din Othello de Shakespeare), **Sînziana** (Sînziana şi Pepelea de V. Alecsandri) — avînd ca partener, în Pepelea cel isteţ, pe Dan Werner, care îl va deveni soţ —, **Ecaterina Teodoroiu** (din piesa lui Nicolae Tăutu), **Anne Page** (Nevestele vesele din Windsor de Shakespeare), **Silvia** (Aceşti îngeri trişti de D.R. Popescu), **Elisabeta** (Richard al II-lea de Shakespeare), **Lady Macbeth** (din tragedia shakespeariană), **Abigail Williams** (Vrăjitoarele din Salem de Arthur Miller). Şi altele, desigur, completînd şirul de excelente realizări care o situează pe Mihaela Arsenescu-Werner în prima linie a interpretelor de pe scena craioveană.

Eroine romantice, însufleţite de elanuri pure, apariţii graţioase, făpturi inocente sau, dimpotrivă, supuse ispitelor frivolităţii, cîte o explozie de vervă şi de umor acid, din cînd în cînd o partitură de întunecattragism. Totul, rezolvat cu o spontaneitate ţinută (cîteodată, mai mult decît trebuie) sub control, cu o graţie ale cărei nuanţe se colorează de un anume senzualism al luciditătii. Rafinatul critic şi prozator Radu Albala, într-o cronică din revista «Teatrul» (1973), îşi îngăduia să parieze pe o frumoasă carieră: «Sper că e un nume de care vom mai auzi». Transferîndu-se la Iaşi, împreună cu Dan Werner, în 1981, actriţa se simţea îndreptăţită să-şi facă o seamă de iluzii.

În Casa lui Alecsandri, Mihaela Arsenescu-Werner e distribuită imediat în Cum vă place de Shakespeare, Rosalinda oferindu-i prilejul unui travesti, cu şarmul acela uşor ambiguu al schimbării de veşmînt. Apoi, alte şi alte roluri, unele, de un anume calibru (mă refer, fireşte, la text), altele, de subtilitate sau de culoare: **Doamna Raliu** (Bătrînul de Hortensia Papadat-Bengescu), **Angela** (Casa cu fantome de Calderón de la Barca), **Vera** (Vînătoarea de raţe de A. Vampilov), **Sylvie** (Jocul dragostei şi al întîmplării de Marivaux), **Ghizi** (Familia Tót de Örkény István) — unde, s-a scris, a fost în preajma unei creaţii «antologice» —, **Meropa** (Arma secretă a lui Arhimede de D. Solomon), **Nina Demian** (... Escu de T. Mușatescu), **Hipolita** (Visul unei nopţi de vară de Shakespeare) — unde cronicarul îi remarcă «ţinuta nobilă» —, **Stela** (Autorul e în sală? de I. Băleşu), **Margareta** (Gaiţele de Al. Kiriţescu), **Domnişoara Cucu** (Steaua fără nume de M. Sebastian) ş.a.m.d. Chiar înainte de revoluţie (folosesc termenul cu toată circumspecţia) a jucat în Scadenţa de Elias Canetti, spectacol-prevestire, de impact emoţional, cu un răsunet foarte special în atmosfera încordată de atunci. La încheierea primei stagiuni «libere» (scutită de constrîngeri, dar şi cam ocolită de subvenţii), am văzut-o în Elisabeth Duplay din piesa Robespierre de G. Astaloş şi pot spune că, nu ştiu de ce, m-a încercat un vechi regret — anume că actorii sînt, poate inevitabil, la cheremul hazardului repertorial.

Cu vocea el de frumoase inflexiuni, exprimînd şi aplombul unei jovialităţi cuceritoare şi accentele, de timbru amărui, ale reflexivităţii, Mihaela Arsenescu-Werner îşi construieşte personajele cu o catifelată rigoare. Dezinvoltă (răsfăţîndu-se sau nu în mici excese), cu şăgălnicii colorate, dar şi cu o inteligentă notă parodică în comedie — unde, dacă i se cere, precum în ...Escu, cîntă şi dansează —, ea se transpune cu un patos bine temperat şi în dramă. Îi convin rolurile pitoreşti, în costum de epocă (fie subretă, fie marchiză, ca în Jocul dragostei şi al întîmplării) ori în straie de fiecare zi, dar e oricînd pregătită să întrupeze un destin patetic. Îi izbuteşte şarja, o prinde la fel de bine şi intonaţia de finete, prin care poate sugera o gamă întreagă, suitor-coborîtoare, de stări sufleteşti (cum se întîmplă în Pofta de cireşe de Agnieszka Osiecka). În Domnişoara Cucu, actriţa punea în grotescul stropşitei creaturi o surprinzătoare tuşă de cochetărie, care reformula întrucîtva personajul. Zbuciumul Margaretei (din Gaiţele) atingea, într-o perfectă notă de decenţă, intensităţi ce surclasau evoluţia ultimei interprete bucureştene a aceluiaşi rol.

Lirismul, la Mihaela Arsenescu-Werner — care, în urmă cu nişte ani, a avut de suportat trauma dispariţiei partenerului de viaţă —, e vegheat de cerebralitate, luciditatea păstrează modulaţiile de farmec ale feminităţii. Actriţă de serioasă elaborare şi expresivă alură, ea îşi filtrează variatele disponibilităţi printr-o voinţă de stil care o face cu adevărat vrednică de scena unui Teatru Naţional.

FLORIN FAIFER

A CERE IMPOSIBILUL

Mihaela Arsenescu Werner în Ecaterina Teodoroiu (1977)

1. S-au împlinit, în 1991, 20 de ani de cînd ai absolvit Institutul de teatru. Care este cea mai frumoasă amintire pe care o păstrezi din aceşti 20 de ani!

— Debutul meu la Varşovia, în 1971, cu Desdemona. Acest debut strălucitor nu a fost egalat decît de obscuritatea ulterioară a traseului meu artistic: marile ocazii, fastele întîlniri m-au ocolit sau, mai exact, îmi lipseşte simţul cultivării oportunităţilor. De aceea, firmele luminoase au lipsit de pe autostrada destinului meu teatral. Numai candela sfîntă şi modestă a încrederii şi preţuirii publicului m-a ajutat să nu mă rătăcesc.

2. Cu ce profesori ai lucrat la Institut! De care dintre colegi te simţi legată!

— Profesorii mei au fost din categoria celor cu autentică vocaţie pedagogică: Constantin Moruzan şi Mihai Mereuţă. Despre promoţia noastră (la clasa paralelă, prof. Sanda Manu) se spunea că întruneşte cel mai mare număr de talente pe capul... profesorului. Dintre colegi, mă simt aproape de cei care, devenind profesionişti cu majusculă, au ştiut să rămînă ei înşişi: Florin Zamfirescu, Mircea Diaconu... Şi nu mulţi alţii...

3. Chiar după ce trecuseră cîţiva ani de la venirea ta la Iaşi, mai vorbeai cu nostalgie de atmosfera din teatrul de la Craiova. Cîţi ani ai lucrat acolo! Ce roluri ai jucat! Dacă era atît de bine acolo, de ce ai venit la Iaşi!

— Nu cunosc mulţi oameni care să evoce tinereţea proprie fără nostalgie. Craiova mi-a oferit o ucenicie de excepţie, cu roluri de cele mai diverse facturi (lady Macbeth, printre alte peste 30)... cu dovezi de încredere, răsfăţ şi iubire din partea publicului, dar şi, rara avis, a colegilor mei de neuitat. Am venit la Iaşi, în 1981, pentru că soţul meu, actorul Dan Werner, dorea să revină acasă. După tragica, incredibila lui dispariţie, m-am trezit pe o insulă pustie, destul de aridă, numai publicul, acest credincios Vineri, m-a ajutat să supravieţuiesc în toate celelalte zile ale săptămînii... nu lipsite de patimi...

4. Care dintre rolurile jucate la Iaşi te-a solicitat mai mult şi care ţi-a oferit cele mai mari satisfacţii profesionale! Cu care dintre colegii de aici ai colaborat cel mai bine în scenă!

— Rolul de debut la Iaşi, în 1981, a fost Rosalinda («Cum vă place»). De atunci, grija pentru sănătatea mea, pentru nedestabilizarea mea artistico-psihică, a făcut să nu-mi fie oferite partituri destinate special. Totuşi, datorită hazardului şi configuraţiei rebele a repertoriului, au ajuns la mine cîteva roluri interesante, care m-au propulsat în atenţia şi aprecierea publicului (Margareta din **Galţele,** Saşa din **Ivanov,** Nina din **Escu,** Jana din **Poftа de cireşe,** D-ra Cucu din **Steaua fără nume** ş.a.). Cu cine colaborez cel mai bine? Cu actori şi regizori care cer de la mine imposibilul, numai această categorie mă stimulează, numai pe aceştia îi respect.

5. Am observat că, în multe spectacole, modifici ceva în rol de la o reprezentaţie la alta. Este o întîmplare, o tehnică, ori pur şi simplu contactul cu sala te determină să improvizezi pentru a cîştiga simpatia publicului!

— Poate că este o întîmplare incapacitatea mea, organică, de a practica un joc rigid, de tip mecanic. Cu timpul, a mă lăsa călăuzită de un instinct căruia abia cutez să-i spun artistic a devenit o tehnică. Cît despre improvizaţie, fereasă-ne Dumnezeul artelor să uităm că ea este originea oricărui demers scenic.

6. Ai mai jucat şi-n alte teatre în afară de cele din Craiova şi Iaşi!

— În afară de turnee, nu, dar cursa mea artistică n-a ajuns încă la finiş.

7. Am înţeles din povestirile unor actori al teatrului din Craiova că Instituţia de acolo traversează o perioadă extrem de fastă. Am şi văzut cîteva din spectacolele puse în scenă acolo şi am rămas impresionat de calitatea lor artistică. Foarte multe din ele au luat premii naţionale importante. În curînd, colectivul se va deplasa în mai multe ţări din Occident cu un întreg set de spectacole. Condiţiile tehnice de lucru sînt în adevăr excepţionale. Nu regreţi că al plecat de acolo! Te-al întoarce la Craiova! Ce te opreşte!

— Regret enorm, dureros, că am plecat. Nu m-aş întoarce. Faptul că nostalgia acelor timpuri mă bîntuie des e cea mai bună dovadă că ele nu mai există...

8. Ce întrebare ai fi vrut să-ţi pun şi nu ţi-am pus-o! Dacă există una specială, pune-o singură şi răspunde la ea.

— Întrebările nepuse, ca şi rolurile nejucate, sînt cele mai interesante. Permite-mi să concretizez două dintr-un noian incomod: în ce stare mă găseşte aniversarea celor 20 de ani de teatru şi cum înţeleg să depăşesc acest moment de răscruce? Mă găsesc, la fel ca şi alţi oameni de artă care nu-şi păstrează penele uscate, într-o stare de dezamăgire, de derută, presărată cu gust amar de confuzie a valorilor, de inutilitate. În plus, cu senzaţia de cenuşă că se ignoră şi se risipeşte un potenţial pe care nu-mi amintesc să-l fi raportat vreodată în cifre false. Refugiul meu este activitatea didactică. Mă străduiesc să fac să renască încrederea, dragostea, pasiunea pentru arta teatrală la o generaţie mai norocoasă, poate, decît a noastră...

A consemnat
VAL CONDURACHE

TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII

ANDREI ŞERBAN LA LONDRA

La jumătatea lui septembrie, a avut loc la Teatrul Almeida din Londra premiera spectacolului cu Hipolit **de Euripide, în regia lui Andrei Şerban. Avem la dispoziţie numai cîteva dintre cronicile gazetăreşti apărute în zilele de după premieră, din care încercăm să adunăm o parte din primele impresii ale ziariştilor britanici. Piesa le pare de interes restrîns, «un specimen exotic din vremuri de demult», un fel de problemă de familie sau observarea unui caz patologic. Traducerea «foarte liberă» a lui David Lan, substituind poeziei lui Euripide un limbaj cam verde şi înzestrînd tragedia cu replici ce se vor amuzante, nu e tocmai bine văzută. Despre cadrul scenografic al lui Richard Hudson aflăm că oferă o podea roşie-şingerie, marmorată ca o gigantică plăcuţă de faianţă şi presărată cu «confortabili bolovani roşii». Dintre actori, Janet Suzman (Fedra) este singura care capătă aprecieri unanim elogioase, ceilalţi — Ian McDiarmid (Tezeu) şi Duncan Bell (Hipolit) fiind percepuţi diferit şi cu rezerve. Dacă Fedra este abordată cu subtilitate şi pe mai multe paliere, cum zice o vorbă la modă, Hipolit este conceput de regizor şi actor ca excesiv, dezechilibrat, în contrast cu abilitatea psihologică a construcţiei lui Euripide (şi ea contestată de un alt cronicar). O frază, pe care preferăm să o reproducem integral, spune: «Modul în care Şerban îşi mişcă personajele, forfotind unul în jurul altuia şi întrebîndu-se dacă să iasă din scenă, dă o puternică senzaţie de credibilitate acţiunii.»**

Principala inovaţie regizorală, reiese din cronici, este deschiderea unui conflict secundar, sau paralel, între Afrodita şi Artemis, prezente la Euripide doar ca statui şi devenite în spectacol personaje, de a căror prezenţă muritorii din scenă sînt conştienţi, adresîndu-li-se chiar, uneori. Divinitatea e adesea contestată, voinţa umană îşi spune cuvîntul şi din această confruntare, se apreciază, morala piesei apare cu claritate; spectacoiul, deşi inegal, este captivant.

Unul dintre cronicari semnalează tentativa spectacolului de a impune un soi de feminism de sfîrşit de secol 20, eşuată în final. El consideră că acest accent este «contraproductiv», ca şi «degradarea» zeilor prin coborîrea lor de pe soclu. Un altul vede încercarea (probabilă) a regizorului de a identifica zeităţile cu afecte şi instincte umane zădărnicită de întîmplările din piesă. Toţi sînt de acord, se vede că n-au încotro, asupra marcatei centrări a spectacolului pe sexualitate, cu cîteva din căile ei cele mai ascunse. În oarecare suită logică cu cele de pînă acum, se situează opinia unuia dintre cronicari, care recomandă această montare unui public de fideli şi nu unuia întîmplător.

În final, o informaţie ce încadrează plăcut prezenţa compatriotului nostru la Londra: la sfîrşitul lui octombrie, ştafeta este preluată la Almeida de Harold Pinter, cu premiera mondială a piesei sale Party Time, **prima lucrare majoră după** Mountain Language **— jucată în partea a doua a aceluiaşi spectacol — din 1988. Ambele piese sînt puse în scenă de autorul lor.**

DOMINIC NICODIM

MIHAELA TONITZA IORDACHE: «ŢĂNDĂRICĂ» LA CHARLEVILLE-MÉZIÈRES

— Cum apreciaţi prezenţa românească la cea de a IX-a ediţie a Festivalului mondial al teatrelor de păpuşi şi marionete!

— Între 20 şi 29 septembrie 1991, patru teatre de păpuşi şi marionete din Constanţa, Braşov, Tîrgu Mureş (secţia română şi secţia maghiară) şi Bucureşti, respectiv peste 100 de reprezentanţi ai acestei arte, s-au aflat la Charleville-Mézières, în Franţa. Se marca astfel un moment special: România nu a mai putut fi prezentă ani de zile în festival şi revenea aici după un extraordinar succes repurtat în 1979 cu **Till Eulenspiegel.** Ambiţia Teatrului «Ţăndărică» a fost să-şi demonstreze diversitatea de mijloace şi chiar evoluţia, în aceşti ultimi ani, cu cele trei spectacole: **Visul unei nopţi de vară** în regia lui Cristian Pepino, **De-a Vasilache** — teatru de bîlci şi **Dialoguri,** realizat de Cătălina Buzoianu după Urmuz.

Din perspectiva modernităţii mijloacelor de expresie, cred că ne-am situat în fruntea trupelor din festival. În general, rostul acestor întîlniri internaţionale — mai ales la acest gen de teatru — este urmărirea cu interes a mijloacelor de expresie, pentru că este vorba de o artă a invenţiei, a descoperirii permanente de noi modalităţi materiale, elemente aparent neartistice concurînd la exprimarea unor noi idei teatrale. Spectacolul Cătălinei Buzoianu, antrenînd în joc forme, obiecte, un anume tip de marionete «la vedere» şi un actor (în turneu, Adrian Pintea) a fost construit în spiritul scriitorului suprarealist, necunoscut în Franţa şi care şi-a scris opera între anii 1908 şi 1909, deci cu 20 de ani înainte de manifestul lui Breton. Am considerat ca o datorie de onoare punerea în circulaţie internaţională a acestui autor.

Prezenţa noastră la festival s-a mai concretizat şi printr-o expoziţie, cea mai importantă, şi ca amploare, şi ca amplasament: Consiliul general al Ardenilor, centrul vital al oraşului şi al festivalului. La vernisaj, pe lîngă profesioniştii cei mai cunoscuţi din lumea întreagă, au luat parte preşedintele Consiliului, domnul Jacques Sourdille, şi membrii UNIMA în frunte cu preşedintele festivalului, Jacques Félix. Aceşti domni au insistat să fim prezenţi în număr cît mai mare deoarece ei îi cunosc bine pe păpuşarii români, după revoluţie venind de multe ori în România cu ajutoare distribuite prin teatrele din Timişoara, Sibiu, Tîrgu Mureş, Braşov, Bucureşti. Un moment emoţionant: ministrul culturii, Jack Lang, ne-a felicitat, iar noi i-am mulţumit pentru ospitalitate.

Paralel cu festivalul s-a ţinut o întrunire UNIMA, din conducerea căreia fac şi eu parte, la care s-au discutat probleme legate de statut şi de organizarea congresului ce trebuie să aibă loc în 1992 la Liubliana.

— Am citit cîteva dintre articolele scrise despre dumneavoastră!

— Prezenţa noastră a fost consemnată atît în presa ardeneză, cît şi în cea centrală, prin interviuri şi apariţii la televiziune. E drept, eram căutaţi asiduu şi din curiozitate politică, avînd în vedere evenimentele din ţară din acea perioadă. Emoţia ca şi responsabilitatea noastră erau cu atît mai mari.

— România a mai fost prezentă şi în alt fel...

— La Charleville-Mézières îşi are sediul Institutul Internaţional al Marionetei, condus de Margareta Niculescu, institut care organizează stagii de perfecţionare. Liviu Berehoi se afla la un astfel de curs şi a avut ocazia să lucreze cu Peter Schumann, o experienţă finalizată în primele zile ale festivalului cu un mare spectacol de stradă, prin care se urmărea ca publicul tînăr să cunoască metoda sa de lucru şi să se reactiveze şi revitalizeze celebrele marionete «Bread and Puppet».

— Alte proiecte de turneu!

— În noiembrie, teatrul pleacă în Spania, la Tolosa şi Valencia, la un festival itinerant la care participăm cu două spectacole: **Cenuşăreasa** în viziunea lui Silviu Purcărete şi **Poveste despre marionetă** de Liviu Berehoi. Atît în Franţa cît şi în Spania, reprezentaţiile sînt susţinute în limbile respective. De altfel, marele nostru avantaj este diversitatea posibilităţilor de comunicare.

IRINA COROIU

BALCANISMUL UNUI FESTIVAL BALCANIC

Am ratat un festival balcanic care trebuia să aibă loc în 1985 la Salonic şi la care fusesem invitat să însoţesc spectacolul Teatrului de Comedie cu piesa **Arma secretă a lui Arhimede.** Festivalul n-a mai avut loc din motive... balcanice. Sabia grecească şi iataganul turcesc nu puteau intra în aceeaşi teacă, fie ea şi de recuzită, ba nu voiau să intre deloc în teacă, sclipind ameninţător, în soarele Mediteranei, la Marea Egee şi în Cipru. Iată însă că, prin bunăvoinţa Teatrului «Ion Creangă», mi se iveşte, în noiembrie 1991, prilejul de a fi prezent la un alt festival balcanic, de data asta la Skopje (deocamdată Iugoslavia). Tema festivalului este etnologică (etnografică?). Titlul festivalului, în macedoneană (Skopje fiind, o spun pentru cine nu ştie, capitala Republicii Macedonia) — **Etnoteatar.** Teatrul «Ion Creangă» a fost invitat să prezinte spectacolul **Ţiganiada.** Regizorul Mircea Cornişteanu a trebuit să explice, mai întîi la Bucureşti, selecţionerului, apoi la Skopje, în conferinţa de presă, că **Ţiganiada** nu este un spectacol etno, că e vorba de adaptarea muzicală a unei opere clasice româneşti şi că ideea care l-a persecutat în realizarea montării este mai presus de toate una politică. Ceea ce nu l-a scutit, la conferinţa de presă, de unele etno-interpretări. (Mă întreb, în paranteză, ce explicaţii va fi nevoit să producă Teatrul Naţional din Bucureşti, cel de-al doilea invitat român la festival, pentru **Maşinăria Hamlet** de Heiner Müller în regia lui Robert Wilson şi la ce para-interpretări va fi supus...) Se pare, totuşi, că restul spectacolelor prezentate, în festival, de teatre din Ankara, Sofia, Subotiţa, Tirana şi fireşte, Skopje, au ceva comun cu etnografia, fiind, în general, bazate pe mitologie şi folclor. Nu îndrăznesc să transcriu titlurile spectacolelor, întrucît programul festivalului internaţional de la Skopje e redactat (doar) în macedoneană, care mi-e (deocamdată) inaccesibilă. De asemenea, nu pot vorbi despre aceste spectacole deoarece prezenţa noastră la Skopje a durat două zile, timp în care am (re)văzut, alături de publicul skopjiot, **Ţiganiada** şi aş fi putut vedea şi un bun (aflu) spectacol bulgăresc, **Magie folclorică** (presupun că traducerea din macedoneană a titlului este impecabilă şi mă felicit pentru asta), dacă organizatorii s-ar fi străduit cît de cît să ne înlesnească acest lucru. Dar despre organizare şi organizatori ceva mai la vale.

Mai întîi, cum se obişnuieşte, cîteva informaţii utile. Skopje se află într-o zonă plăcută privirii, aşezat fiind între (şi pe) dealuri domoale şi avînd ca fundal nişte munţi de toată frumuseţea. Devastat în urmă cu un sfert de secol de un cutremur înspăimîntător, oraşul a fost reconstruit cu sprijinul generos al Estului şi Vestului, ceea ce, fără a-i anihila personalitatea, i-a conferit un fel de dublă modernitate. Fiind locuit de macedoneni, sîrbi, meglenoromâni, turci şi albanezi, oraşul are aerul de mică metropolă internaţională. Domină însă moscheile şi cartierul comercial de tip oriental, ceea ce nu exclude prezenţa unor străzi largi, bine întreţinute. Curăţenia e cam ca la Bucureşti, adică nu e.

La un fel de Casă de cultură a minorităţilor (turcă şi albaneză), situată lîngă o piaţă abundent dotată cu de toate, de la cartofi şi praz la mandarine şi banane, a avut loc spectacolul cu **Ţiganiada.** În foaier, obişnuiţii casei beau ceai din pahare mici şi joacă şah. În sală, pe trei sferturi plină, se joacă în draci **Ţiganiada.** Spectacolul este incomparabil mai bun, după părerea mea, decît la premieră, mai întîi pentru că Mircea Cornişteanu a tăiat o jumătate de oră de vorbe în doi peri, care oricum n-ar fi percutat la publicul skopjiot, apoi fiindcă actorii, eliberaţi de teroarea spectatorilor cu ştaif de la premieră, de inhibiţiile de ordin lingvistic, au arătat tot ceea ce pot şi ştiu să facă în materie de expresivitate scenică şi muzicalitate. S-a dovedit că pot şi ştiu multe. Spectacolul a avut densitate, vervă, volubilitate, umor, culoare, dezinvoltură, tinereţe. A fost răsplătit cu aplauze pe tot parcursul şi în final. Am auzit reacţii spontane la replică, fapt ce demonstrează că în sală se aflau şi vorbitori de limbă română. Judecînd după părerile exprimate de oamenii de teatru la conferinţa de presă de a doua zi, spectacolul a avut şi succes de stimă.

Cum se organizează un festival balcanic? Ca în Balcani. Trupa soseşte în oraşul-gazdă, nu este întîmpinată de nimeni, se descurcă şi ea cum poate, apoi e invitată la diverse întîlniri, nu este nimeni care să-i explice unde şi cum să ajungă, se descurcă deci cum poate, apoi ar vrea să vadă şi un alt spectacol, nu ai pe cine întreba unde şi cum, deci se descurcă din nou fiecare cum poate (dacă poate), în sfîrşit se convine o anumită diurnă şi se acordă, după lungi şi obositoare tergiversări, a şaptea parte din ceea ce s-a convenit, oamenii se indispun, se enervează, apar focare de conflicte interbalcanice şi interne. Noroc că, oameni sîntem, nu s-a ajuns — Doamne fereşte — la conflicte armate.

În general, ca să mă menţin în termenii **Ţiganiadei,** a fost o bulibăşeală. Dar există o scuză: festivalul de la Skopje, aflat la a 16-a ediţie, se găseşte abia la prima ediţie a sa internaţională. Cu ajutorul lui Dumnezeu, s-ar putea intra, la un moment dat, chiar şi în Europa.

D.S.

ANTRACT • grup de artă experimentală • creat la data de 1 aprilie 1991, în timpul unui spectacol susţinut la Expo Flora, în Herăstrău • Dar nelegalizat nici pînă în ziua de astăzi (3 dec. 1991) • înainte de a fi singura trupă românească prezentă la cel de-al VI-lea Festival Mondial al Tineretului de la Czestochowa — Polonia, s-a ex-

ÎN DIALOG CU ÎNSUŞI DIALOGUL

In Czestochowa anului 1991, cei trei magi ai experimentului s-au întors la ei acasă, în Răsărit. Altfel spus, într-un spaţiu al tuturor experienţelor posibile, aflat pînă nu demult sub ocupaţia unui sistem politic bazat pe o ideologie ale cărei principii au fost des comparate cu acelea ale creştinismului, s-a încercat recuperarea originarului.

Conform intenţiilor declarate, «reprezentanţii bisericii locale şi ai mişcărilor religioase, în prezenţa unor observatori invitaţi» au fost îmbiaţi să reflecteze «asupra problemelor tineretului, în perspectiva evanghelizării pînă în pragul anului 2000». Ca atare, a fost inventată conjuncţia dirijată a trei pretexte de concertare a presiunii psihologice menite să favorizeze obiectivul propus: cel de-al şaselea Festival Mondial al Tineretului, pelerinajul anual de Sfînta Maria la Madona Neagră din incinta mănăstirii Jasna Góra şi vizita Papei Ioan Paul al II-lea s-au suprapus, într-o măsură mai mare sau mai mică, pe parcursul unei săptămîni a lunii august a acestui an. Co-prezenţa celor trei manifestări într-un spaţiu destul de redus a avut, astfel, funcţia de a exacerba la maximum potenţialităţile situaţiei de comunicare, pînă la limita optimizării. Ba chiar şi dincolo de aceasta, dacă adăugăm la reţetă faptul că estimările optimiste au fost sfidate de participarea a mult peste două milioane de oameni, în imensa lor majoritate — tineri.

Se iau, deci, să zicem, două milioane şi jumătate de inşi care au sosit, de regulă, la Czestochowa doar pentru una din cele trei ocazii de defulare a presentimentului comunitar, se adaugă o doză, chiar exagerată, din spectacularul propriu catolicismului — iată formula simplă a unui experiment amplu. Şi eficace în acelaşi timp, în măsura în care «observatorii invitaţi» au fost capabili să tragă concluzii juste «asupra problemelor tineretului». Era de aşteptat ca vizat să fie, de fapt, tineretul din Est, atîta vreme practic izolat de tendinţele naturale în această privinţă. Astfel încît întregul experiment a fost centrat, pentru început, pe sporirea competenţei de «privitor ca la teatru» în direcţia stimulării capacităţii de a dialoga cu alţi participanţi la experiment şi, deci, de fapt, cu însişi aceia care îl propun. Poate nu e întîmplător faptul că acesta este, de fapt, un proiect politic, o bătaie

pus oprobriului public cu happening-uri ocazionate de: vizita lui Peter Brook, inaugurarea librăriei Humanitas (alături de cvartetul «Serioso»), concerte experimentale la Radio și în Festivalul Internațional de Muzică Nouă, București 1991 (împreună cu formația «Pro contemporania») ● caută sediu, nu caută norme, caută sponsori ● ANTRACT

de cap a politologilor și aspiranților la gloria de expert în sociologie politică din toate timpurile constituind-o căutarea modalităților optimale de participare la ceea ce se petrece cu noi și în jurul nostru, în alt mod decît o face manechinul din vitrină. Și, în mod sigur, n-a fost deloc întîmplător faptul că acest eveniment pe de-a-ntregul experimental s-a petrecut în chiar patria «Alternativei Portocalii»*. Grupul de artă experimentală ANTRACT n-a făcut decît să participe cu experimente mai mici în cadrul acestui proiect mai amplu, menit să stimuleze o mentalitate dialogică. Și o va face în continuare în România, unde este mult mai multă nevoie de o astfel de mentalitate. Cu siguranță mai multă decît în Polonia.

LUCIAN BRANEA

* Grup teatral specializat în happeninguri. A fost prezentat, într-un scurt articol, și în revista noastră (n. red.).

ARTA STRADALĂ — UN EXPERIMENT DECAPOTABIL?

Cînd nu e însoțită de conotația unei practici declasate, expresia «artă stradală» echivalează, probabil, pentru foarte mulți cu un gen «experimental» (iată-l, așadar, înnobilat!) provenit dintr-o «decapotare» a unui teatru, a unei săli de concert sau a uneia de expoziții. Or, chiar și această perspectivă, «indulgentă», se dovedește, la rîndul ei, reductivă, căci pretinsa «decapotabilitate» a artei, care sugerează posibilitatea transferării (fără rost) a artei dintr-o zonă în alta și invers, riscă să lase deoparte alte aspecte, determinante însă pentru această discuție, cum ar fi: existența unor circuite culturale paralele care dublează așa-zisul **main-stream**, necesara adaptare la o situație de comunicare artistică ne-canonică, gradul de implicare a unui public a-tipic ș.a. Iar punctul de fugă al acestor observații ar duce, în final, către recunoașterea unui gen specific de artă, constituit în baza unei retorici proprii, situate, oricum, în «opoziție» față de sistemul artei canonice.

Probabil că spulberarea ultimelor iluzii despre «mitul» decapotabilității artei poate fi produsă cu atît mai mult de experiența mixării unui Festival Mondial al Tineretului cu un pelerinaj ce prilejuiește manifestarea spectacularului catolic și chiar întîlnirea cu însuși Papa Ioan Paul al II-lea. Într-adevăr, în fața a 2—3 milioane de participanți care împînzeau toată Czestochowa, făcînd ca străzile, parcurile, scuarurile să fie înțesate de un spectacular aflat în continuă expansiune, nu se mai putea pune problema dacă nu cumva acești tineri cîntă sau dansează în stradă pentru că nu i-ar fi lăsat cineva să o facă în vreo sală de spectacol. Iar faptul că printre ei erau și preoți (și nu puțini) care făceau exact același lucru, lăsa în urmă grija artei «de cabinet», pentru a pune o cu totul altă problemă: dacă nu cumva coincidența celor trei evenimente redimensiona funcția artei, schimbînd în cele din urmă fața acestui oraș, ba chiar comportamentul (cultural sau religios) al comunității. Cu adevărat, întreaga realitate cotidiană a orașului subîntinsă de o distribuție ubicuă a artei: tinerii cîntă, dansează sau fac pantomimă, se cîntă texte religioase pe ritmuri moderne, pelerinii au în vîrful rucsacelor gigafoane, preoții cîntă cu chitare atîrnate de gît și nici călugărițele nu te lasă indiferent, ademenindu-te să dansezi împreună cu ele. Spectacularul religios, ieșind și el în stradă, devine, contrar «preceptelor», ispititor, iar tinerii se lasă, parcă, mai ușor «manipulați» de... lecția toleranței. Spectacolul oricărei națiuni, oricărei formații devine sursa unei curiozități nesupuse însă pedepsei, căci alteritatea nu mai viciază. Niște pelerini hippioți defilează sub pretextul unui alai de nuntă, cu mire și mireasă, cu încălțări antice și pălării arse de soare, cu eșarfe și plete, toți rîzînd și cîntînd cîntece bisericești în ritm modern. Și, aici, nimeni nu le reproșează faptul că sînt tineri.

Străzile sînt pline de o vestimentație exuberantă, în care întîlnești costume naționale alături de costume de teatru purtate ca haine de toată ziua. Însești limitele spectacularului au intrat în expansiune, chiar și hainele hippy devenind parte dintr-o convenție mai largă, non-conformistă. La fel de non-conformistă pare și fata de la chioșcul de înghețată care dansează în timp ce își servește clienții, și asta nu din vreun destabilizator interes comercial.

Și cînd în oraș e prea tîrziu, niciodată nu e prea tîrziu să dai mici spectacole «de cameră» pentru gazdele noastre. Familiei îi plac valsurile vieneze și prelucrările moderne cîntate la sintetizator de Liviu Marinescu, solo-urile de percuție ale lui Lucian Maxim, iar desenele lui Vasile Mureșan-Murivale sînt la mare preț. Alte spectacole ne duc fie pe o scenă în aer liber, în centrul orașului, fie în plină stradă, acolo unde grupurile de tineri sînt așezate de spectatori (era să zic «trecători», dar aici distincția nu mai este operantă). Scenele de pantomimă se bucură de succes. La fel, percuția lui Lucian Maxim și dansatorii costumați în pelerine medievale cu însemne heraldice.

Zona laică și cea bisericească și-au schimbat granițele convenționale: preoții sînt întîlniți pe străzi în atitudini de-canonizate, iar tinerii pelerini, încolonați, cîntă un folk cu texte religioase. Spectacolul stradal este completat de spectacolul străzii: pretutindeni, chipul papei — pe baloane, pe brelocuri și chiar pe tricouri; și în ferestrele caselor. Și tot nu am înțelege de ce «arta stradală» nu e o artă «aruncată în stradă» dacă nu am accepta că, de fapt, esențială rămîne convenția pe care o propune ea: în primul rînd ar fi vorba despre o lecție de toleranță față de «celălalt», lecție care începe prin anularea «suspiciunii» (dar de ce ies ăștia în stradă, las' că știm noi... sînt anti... sînt ultra...) sau a «preconcepțiilor» (săracii, nu i-a primit nimeni într-o sală!). Un alt gen de artă apare în această zonă, propunînd un alt tip de «joc» cu publicul, modulîndu-i acestuia însuși comportamentul cultural. Un public dezinhibat, care își asumă «rolul» de spectator, participînd în modul cel mai direct la joc. Disponibilitatea sa dialogică ține, de fapt, de puterea de a-și asuma arta ca pe un eveniment comunitar, care, în același timp, îl privește în chipul cel mai direct și pe fiecare «spectator» în parte. De aceea el e pregătit să joace mai multe roluri de spectator, nu doar pe cel de «privitor»; și orice rol ar juca, îl joacă... cu talent. Este unul din faptele extraordinare ale festivalului de la Czestochowa, căci acest public oferă, în fond, o lecție de libertate. El s-a eliberat de prejudecata că spectatorul este un martor impasibil; apariția unui violoncel în plină stradă nu l-ar contraria... Acceptarea artei românești în circuit european nu poate fi întîrziată decît din pricini contextuale. Dar pentru o artă europeană e nevoie, totuși, de un public european, tolerant, dezinhibat și... talentat.

IULIAN COSTACHE

ÎNAINTE DE A TĂCEA

«Ci mai întîi de toate este tăcerea, tăcerea face oprire, oprirea face umilință și plîngere iar plîngerea face frică și frica face smerenie, smerenia face socoteală de cele ce vor să fie, iar acea socoteală face dragoste și dragostea face sufletele să vorbească cu îngerii. Atuncea va pricepe omul că nu este departe de Dumnezeu». (Învățăturile lui Neagoe Basarab...)

Nu e o sală de spectacol, ci o scenă în aer liber în Piața din centrul Czestochowei. Capete blonde bandajate hippiot privesc nedumerite cum actorii iau spectatorii de mîini și îi conduc cu blîndețe sau cu mici ghionturi pe scenă. În aer încă mai plutesc cuvintele preotului sud-american: «God loves all of us. Let us pray». E o tăcere forfotitoare înaintea unui spectacol care, iacătă, nedumerește, nefiind nici folk catolic, nici povestea pantomimată a K.G.B.-ului, sub formă de bal mascat, oferită înainte de ruși. Măștile lor violente fac un contrast reușit cu figurile de sfinți-cerșetori ale compatrioților care-și cîntă cu energie durerea pe străzi. Li se va propune acum acestor oameni o ieșire de moment din carnavalul catolic pentru contemplarea în palimpsest a unor biserici de cretă colorată pe asfaltul pe care pictorii reconstruiesc o durere și un plîns al neamului românesc: distrugerea credinței.

Un happening al istoriei lor? Chiar dacă secvența nu e filmată pentru difuzarea pe post, ca fiind, ei bine, prea «curioasă» (pictori cu mișcări energice desenînd la picioarele spectatorilor, o chitară clasică în fundal, patru oameni în costume negre care se așază în cruce în mijlocul desenelor, încadrați convențional cu cretă, un cor în spate care cîntă dintre spectatori, oameni mascați care stau pe margini și privesc la clădirea bisericilor, impasibili, cum au privit și la dărîmarea lor) iar plecăciunile pictorilor, genuflexiunile la fiecare nouă linie trasată și socotită ca zid și mîinile trupurilor negre închipuind o cupolă de biserică nu s-au aflat în prelungirea sărbătorii papale, există speranța că Dumnezeu fiind acum atît de aproape de acest loc îi va face pe oameni mai drept-socotitori și mai disponibili pentru a recepta acest joc al pierderii identității prin deformarea spațiului românesc de simțire și credință.

Efortul de resacralizare a spațiului de joc a găsit un moment fericit. Teatrul, alungat de biserică, își poate regăsi dimensiunea reală, aceea de spațiu **locuit** (în sens heideggerian), chiar temporar, de om. Are o șansă și manifestarea sincretică a unor arte. Dar e destul? Oare nu-i prea puțin? Mai rămîne ca, în momentul în care muzica de orgă s-a oprit, să nu ne simțim absolviți de Dumnezeu, pentru ca tot ceea ce ne așteaptă acasă — minciuna, șarlatania, cinismul surîzător al celor ce conduc — să nu ne răpească fragilul spațiu pe care ni l-am creat.

Muzica de orgă s-a oprit, spectacolul s-a terminat, înapoi în rînd, acolo unde smerenia e ploconire. Alea jacta est...

ALICE VÎLCEANU

CE (MAI) E DE FĂCUT?

GESTURI DE SOLIDARITATE UMANĂ

În minunata noastră meserie, din cînd în cînd se întîmplă să culegem lauri pentru întruchiparea scenică a unor personaje handicapate neuromotor. Lumea ne admiră, ne laudă, critica ne acuză de naturalism, dar, dincolo de asta, există cu adevărat astfel de persoane. Unii se pot ajuta singuri, dar, din păcate, sînt foarte mulți și cei care rămîn dependenți de familie sau, mă rog, de instituțiile care țin loc de familie: cămine-spital, case de copii etc. Mulți nu se potdepla sa decît în cărucioare de invalizi, alții nici nu pot duce singuri la gură pîinea cea de toate zilele. În lumea mirifică a scenei, ei ne văd frumoși, puternici, noi dîndu-le acel dram de curaj care le e necesar să supraviețuiască nefericitei lor soarte. Ne urmăresc la radio, la televizor, la cinema, din cînd în cînd la teatru, atunci cînd au curaj să iasă în lumea pe care o știm cu toții cît de crudă este.

Trebuie să știți că pînă la elaborarea noii Constituții — și să sperăm că numai pînă atunci! — ei nu au nici un drept. Mulți dintre ei — și tocmai cei mai grav loviți de soartă — nu au decît dreptul de a muri.

Cunoscînd din interior această lume a handicapaților neuromotori, îndrăznesc să fac o propunere. Ce-ar fi dacă fiecare instituție de spectacol din România ar da un spectacol pe an în beneficiul Asociației Handicapaților Neuromotori din România?

Ne-am demonstra încă o dată sensibilitatea, iar ei ar simți că solidaritatea umană nu e o simplă vorbă în vînt.

DAN ANTOCI, actor la Teatrul Național din Timișoara

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

VALERIU MOISESCU

PERSONAJE, EROI ȘI STATUI

«Ori te poartă cum ți-e vorba, ori vorbește cum ți-e portul» reprezintă un deziderat moral care, din nefericire, are prea puține legături cu viața pentru a genera teatralitate; concordanța dintre «a fi» și «a părea» — eliminînd conflictul — devine implicit antiteatrală, cîștigînd uneori interesul doar prin caractere de excepție, eroi ieșiți din comun, în care oamenii doresc să se recunoască sau pe care trebuie cel puțin să-i admire, construindu-și din ei modele de urmat.

Poate că reapariția pe scenă a eroului romantic, a personajului «sans peur et sans reproche», care se bate cu o sută de oameni la Poarta Nesle pentru a-și apăra un prieten, devine o necesitate în perioadele de derută și de criză morală ale societății, cînd cinismul, ura, violența, intoleranța, lichelismul se convertesc din vicii în virtuți.

*

Monologul lui Ruy Blas — «poftă bună, domnilor miniștri» — poate suna oricînd incendiar în urechile multor reprezentanți ai puterii executive, care se vor consola cu gîndul că bietul erou e doar întruchiparea unui spirit romantic depășit.

*

Educația, profesia, cultura, funcția, starea sau poziția socială nu influențează decît epidermic structura unui personaj. Un vagabond în zdrențe se poate comporta ca un nobil, iar un aristocrat, precum un derbedeu; o doamnă din protipendadă, cu o minte de pasăre, poate avea un suflet de bucătăreasă, iar o îngrijitoare de closete publice poate fi dotată cu inteligența unui om de afaceri; un lacheu poate fi înzestrat cu distincția unui ministru și un înalt demnitar, cu versatilitatea unui lacheu.

Descoperirea și evidențierea contradicțiilor interne, a complexității, sinuozității și lipsei de unitate a caracterelor constituie în esență nu doar un atribut al modernității, ci și un indiciu asupra capacității unui posibil slujitor al scenei de a percepe lumea prin filtrul unei gîndiri teatrale.

*

Pe la începutul anilor '50, am cunoscut în orașul lui «Ce bei?» — Ploieștiul adolescenței mele — un domn distins, manierat, în jur de treizeci și ceva de ani, întotdeauna parfumat, cu cravata bineînțeles asortată la costum, purtînd cămăși de mătase naturală și butoni de aur la manșete, care se plimba agale, seară de seară, pe strada Franceză, sub privirile pline de admirație ale elevelor din ultimul an de la liceul «Despina Doamna».

Lăsa să plutească în juru-i un abur misterios, ocult. Nu se știa unde locuiește, cu ce se ocupă sau ce îl preocupă.

Acest domn cu alură de intelectual rafinat (despre care își amintește, în niște pagini de jurnal publicate în revista «Ateneu», și ploieșteanul Eugen Simion) era o figură aparte, care își confecționase un personaj inconfundabil; interpretîndu-l cu un anumit har, dar neputînd să-l susțină decît cu mijloace exterioare, își dădea din cînd în cînd în petec. Atunci pojghița strălucitoare crăpa, lăsînd să se întrevadă adevăratul chip al unui individ dubios, de o incredibilă mitocănie.

*

Demitizarea eroului nu se justifică doar ca un scop în sine și nu se realizează prin miticizarea lui ori prin căutarea cu tot dinadinsul de «noduri în papură», ci prin sesizarea acelor detalii — aparent nesemnificative — care pun în lumină esența individului, în rarele clipe de imprudență cînd acesta, uitînd de personajul pe care și-a propus să-l interpreteze, «își dă în petec», devenind victima incapacității sale de a duce pînă la capăt rolul pe care și l-a asumat și în care s-a autodistribuit.

*

În viață, ca și pe scenă — pentru a incita marele public —, rolurile de «tribuni», deși spectaculoase, sînt greu de susținut fără a cădea în «exagerațiuni», în patetism și adesea în plin grotesc. Dar cele mai dificile, chiar și în teatru, sînt rolurile de intelectuali, pentru că în această ipostază nu e suficient să joci convingător, ci trebuie chiar să și gîndești convingător.

*

O reacție, un cuvînt, o pauză ezitantă, o privire, un gest necontrolat, aparent insesizabil, într-o clipă fatală de neatenție, pot răsturna instantaneu imaginea creată, cultivată și întreținută în jurul unui anumit personaj.

Să ne imaginăm, de exemplu, un interviu televizat cu o personalitate a vieții politice, despre probleme de interes național, în care reporterul T.V., în timpul răspunsului dat de interlocutorul său, își privește plictisit ceasul ori își controlează discret, din cînd în cînd, verticalitatea cravatei.

Să ne imaginăm, de pildă, o sărbătoare națională în care un înalt demnitar guvernamental, adept al unei «democrații originale», instigă, prin gest și atitudine insolentă, în mod voit sau inconștient, grupuri organizate, încurajîndu-le să bruieze, prin vociferări, cuvîntul unor reprezentanți ai partidelor politice din opoziție!

În viață ca și pe scenă, pe scenă ca și în viață, o singură propoziție poate deveni mai elocventă decît un întreg discurs, un simplu gest poate echivala cu o radiografie.

*

În teatru, nu e cazul ca eroul să ni se înfățișeze precum o statuie cocoțată pe un imens soclu. Chiar și în sculptură, cu cît soclul va fi mai înalt cu atît eroul va părea celor de jos mai pipernicit; poate de aceea, pentru a evita deformările impuse de un anumit unghi de vedere, cu cît personajul unei statui va fi ridicat mai sus, cu atît va trebui să fie corectat prin supradimensionare.

Pe scenă, însă, supradimensionarea eroului, ridicarea lui forțată în slăvi creează o senzație nedorită de respingere, în care impresia de măreție intră în conflict cu aceea de artificialitate.

*

Ion Sava își imagina cîndva un monument al martirilor desfășurat pe orizontală, în care trupurile dăltuite în piatră ale celor căzuți ar acoperi pavajul străzilor, îngreunînd fireasca circulație pe una din arterele principale ale orașului, constituindu-se ca o rană veșnic deschisă în memoria unei națiuni. În memoria celor pentru care aceștia s-au sacrificat sau au fost sacrificați.

*

«Oamenii înalță statui eroilor și martirilor lor și uită cu desăvîrșire pe acei care îi persecutau și huleau, pe acei care-i ardeau pe rug și-i aruncau în temniță» scria C. Stere în articolul «Palissat și Palissotism».

«Trei veacuri au trecut de cînd Giordano Bruno a fost ars. Astăzi toți copiii de școală învață numele lui cu evlavie, dar cine știe cum îi chema pe călăii lui? Cine cunoaște numele temnicerilor lui Galileu?...

...Fără doară că acest fapt face cinste inimii omenești, însă... uneori îți pare că prea rar urmează oamenii exemplul cetățenilor acelui oraș din Italia care au înălțat o statuie unuia din cei mai mișei trădători, cu îndatorirea ca fiecare trecător s-o stupească și să arunce cu pietre în ea».

*

Jan Kott relatează un caz oarecum similar: în China, la Hanceu, impresionantul monument funerar al generalului erou Hue-Fei, care a trăit cu 800 de ani în urmă, este înconjurat de patru statui ale celor care l-au trădat, vînzîndu-l invadatorilor străini. Cei patru sînt: soția sa, un ministru și doi judecători care l-au condamnat. Aceste statui se află într-o stare jalnică, pe mormînt existînd următoarea inscripție: «Trecătorule, arată-ți disprețul».

iulie 1991

OGLINZI PARALELE

MARIAN POPESCU

ÎN CĂUTAREA TIMPULUI PIERDUT? CRITICA DRAMATICĂ

Ce «rol» joacă azi în teatrul nostru critica dramatică? N-aș vrea să mă pierd în explicarea motivațiilor care au dus la a pune această întrebare. Aș spune, mai degrabă, că momentul actual al scenei românești poate reprezenta un context în care o astfel de întrebare să apară și să provoace mai multe răspunsuri. Contextul s-a configurat, după 1989, din tendințe, luări de poziție, încercări de construcție a repertoriilor, incertitudini majore privind organizarea și administrarea circuitului teatral al instituțiilor de spectacol, agresivitatea factorului politic în viața socială, modificarea percepției asupra vieții cotidiene, modificarea, prin accelerare, a ritmului acesteia, preponderența, în relația individului cu realitatea, a massmediei. Toate aceste determinări de context, cărora, firește, li se mai pot adăuga și altele, au importanța lor în viața teatrului, tot astfel cum dispariția, sper, a unui cancer psihologic — cenzurile politico-ideologice — reclamă un alt mod de a considera Teatrul în Societate.

Critica dramatică a existat, ca orice fenomen de cultură, în cadrul unor reguli impuse de un sistem social-politic malformant. Nu este vorba numai de panoplia restricțiilor, ci și de forțarea unui statut care a fost nu atît de natura polivalenței cît, mai degrabă, a exercițiului constant între anumite limite. Pentru cine ar încerca acum o simplă operație de trecere în revistă a celor care constituie corpul criticilor dramatici, rezultatul apare uimitor. Distorsiunile sistemului n-au permis, în cele mai mule cazuri, atingerea gradului de performanță în materie. Blocarea, pentru o lungă perioadă, a instrucției specializate prin învățamîntul superior, dar și limitarea condiționată a racordului la fenomenul teatral (de la exercitarea profesiei la accesul în secretariatele literare ale teatrelor, dar și în alte forme care ar fi trebuit create) au favorizat anemierea imaginii pe care critica dramatică ar fi trebuit s-o ofere culturii în ansamblu. Lipsa de orizont profesional-cultural a determinat abstragerea din context (emigrare sau abandonul unei profesii pentru care se pregătiseră) a multora dintre posibilii profesioniști. Obligată, redusă mai degrabă la un statut de consemnare (excepțiile sînt foarte puține), critica teatrală se află azi în fața unor situații clamînd considerarea, recuperarea unui timp al ei care, pînă în 1989, i-a fost mai puțin favorabil. Aceasta cu atît mai mult cu cît, acum, fenomenul teatral românesc pare să tenteze — și exemplele, din fericire, nu lipsesc — punerea în acord a propriilor posibilități expresive cu un orgoliu al creatorilor de spectacol mereu subînțeles.

Dincolo de aprehensiuni, anxietăți sau prejudecăți, critica dramatică ar putea deveni un modul cultural mult mai seducător. Chiar dacă acum avem de consemnat puținătatea numărului celor care o practică. Chiar dacă acum este destul de dificil încă a favoriza accesul criticului **in spe** la un traseu intelectual de specialitate care să-i permită afirmarea vocii sale proprii, de neconfundat. Criticul care urmează să «vină» are de evaluat noile relații urmînd să se producă în interiorul fenomenului. Pentru că Teatrul însuși este pus acum în situația de a se întreba cărui public se adresează. Imaginea Publicului în reprezentarea noastră suferă de monolitism. Diversificarea motivațiilor sociale acum distruge acest presupus bloc perceptiv cu care Teatrul intra într-o relație monovalentă. Criticul dramatic poate fi el însuși un inductor al procesului de afirmare a unor relații polivalente între Teatru și Societate (reprezentată prin Public).

Ceea ce mi se pare foarte important este motivația personală a viitorului critic dramatic în privința investiției ce urmează s-o facă în profesie. De anvergura acestei motivații, se știe, depind foarte multe. Îl consider pe criticul dramatic un om de cultură nearestat de propria-i specializare, capabil să evalueze corect implicațiile deontologice ale actului său critic, dar și ecoul public al scrisului său. Formarea opiniei despre teatru parcurge un spectru atît de larg încît riscul de a se pierde spiritul critic este poate cel mai evident.

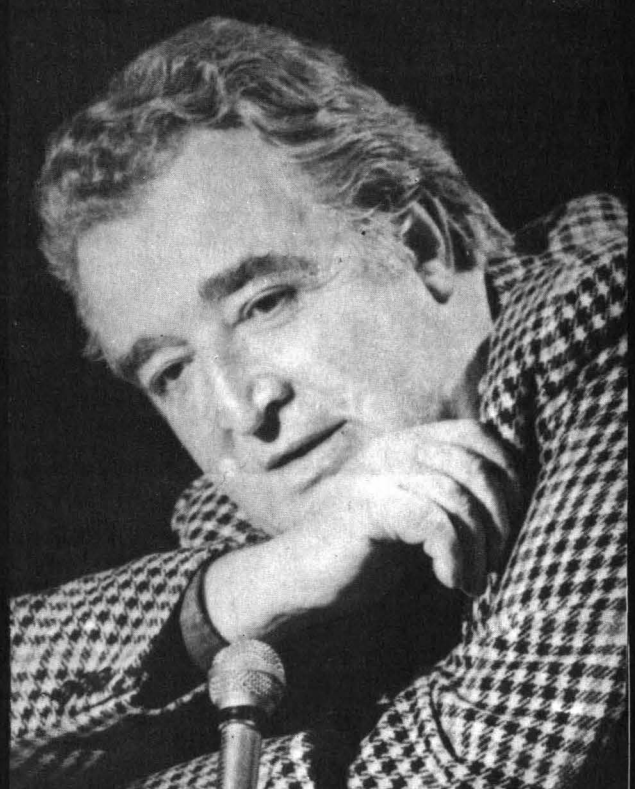
În căutarea timpului pierdut este o experiență care nu poate dura mult. În critica dramatică se poate vorbi mai greu de modèle. Au existat, în istoria disciplinei (dacă se poate spune astfel) foarte puține individualități care să marcheze hotărît preferința exclusivă pentru această specie critică. Lumea teatrului interbelic sau contemporan a propulsat valori prin jurnalistică și mai puțin prin instrucție specializată. În alte locuri, mulți critici au provenit dintr-o activitate de implicare în mecanismul fenomenului teatral, dar și prin impulsul **formării unui punct de vedere față de Teatru.** Din această perspectivă se deduce că diversitatea fenomenului dar și a oportunităților publice de exprimare a punctelor de vedere devine condiție esențială. Menținerea activității criticului numai în cadrul relațional al cronicii de spectacol reduce, într-o măsură, statutul său la acela de consemnator despre care am vorbit.

Este evident că judecata de valoare corectă are darul, în timp, să impună vocea criticului dramatic. Exersarea spiritului critic înseamnă însă și o deschidere a propriei sale performanțe în favoarea expresivității teatrale. Și aceasta pentru a nu mai favoriza existența unor circuite funcționînd mecanic: Teatrul oferă spectacolul, criticul scrie, iar Publicul citește (dacă?).

Între Teatru și Critic se pot forma alte relații profesionale care să nu mai fie tutelate de paternalism și dirijism clientelar. Existența și funcționarea ceremonialului bizantin de apariție în public a cîte unui critic este rezultatul unei mentalități reductive foarte puternice. Criticul nu-și poate aroga dreptul absolut de depozitar al adevărului despre spectacol numai pentru faptul că dă o «notă». El trebuie să convingă de propria sa imagine asupra spectacolului. Cîte adevăruri n-au fost sacrificate, cîte imagini n-au fost distorsionate din cauza acestei păguboase aroganțe!

Momentul este dificil acum. Important este să nu se prelungească. Și criticul dramatic lucid poate aprecia exact «rolul» pe care îl va juca în existența fenomenului teatral. Criticul care urmează să «vină» nu are de ce să zăbovească în căutarea unui timp pierdut. Formarea sa acum are șansa de a afirma un nou punct de vedere asupra artei teatrului la noi; criticul nu se va mai lăsa, astfel, sedus de bizantinismul moravurilor profesiei. ■

DREPT LA NEUITARE



PORTRET ÎN LACRIMA DURERII

Credeam că o să trăiască o sută de ani. Poate fiindcă avea un fel de a rîde unic şi absolut inimitabil. Dacă trecea pe la redacţie şi se aciua la un colţ de masă, pentru o «scurtă şuetă», toată lumea aflată acolo cu treburi mai mult sau mai puţin presante le lăsa baltă şi se aduna în jurul lui. La drept vorbind, nu se închega o «şuetă», doar el povestea, povestea, un fluviu de întîmplări şerpuind printre insule ale amintirii, un vîrtej de personaje, rafale de vorbe de duh, şi din cînd în cînd, ca dintr-un vulcan în erupţie, jetul fierbinte al unui hohot care mai întîi bolborosea în trupul mătăhălos, apoi urca într-un soi de nechezat teribil şi se prăvălea în cascadă din înalt, un hohot de o lăcomie vitală pantagruelică. Dacă nu ştiai de vizita lui şi te pomeneai singur, uitat cu ale tale la distanţă de trei încăperi, tresăreai înfiorat şi te grăbeai într-acolo, ca să te laşi înghiţit de acest fenomen al naturii (umane). De altfel, întregul său stil de viaţă, jovial, decontractat, sfida cenuşiul, inhibiţiile şi încrîncenarea din jur; cultiva un protocol al mondenităţii, nu ocolea ospeţele rafinate, descriindu-le apoi voluptuos, dădea bacşiş boiereşte curierelor şi şoferilor ce se înghesuiau să-i facă vreun comision, îşi organiza nişte vacanţe de vis. De ce să nu fi trăit o sută de ani? Poate fiindcă, ascunsă în inima acestui declarat hedonist ca viermele într-un superb măr rumen, o fibră de sensibilitate prea vulnerabilă n-a mai rezistat supraîncărcării?

Istoricii de teatru se vor pricepe desigur mai bine să-i definească locul în existenţa primei scene a ţării, fişînd datele carierei lui de actor şi de regizor vreme de patru decenii. Altceva simt acum nevoia să rămînă scris în paginile revistei căreia i-a fost statornic şi preţuit colaborator — căci avea «condei», avea harul şi plăcerea scrisului, precum şi «dotarea» nativă în stare să susţină cu vigoarea realului combustia acestui har, adică un simţ al observaţiei extrem de fin şi de nuanţat şi o memorie, cum se zice, «de elefant». Ceva cu privire la omul Mihai Berechet.

Era un tînăr subţirel, cu alură de june-prim, atunci, în 1949, cînd s-a pomenit printre monştrii sacri ce alcătuiau vîrsta de aur a Teatrului Naţional. S-a maturizat în franja lor de lumină şi a dobîndit pentru totdeauna sentimentul apartenenţei la o lume ideală, înlăuntrul căreia şi-a orînduit propriile valori sufleteşti, imune la prăbuşiri şi erodări. Credea în ideea de elită, nu pierduse gustul libertăţii, profesa o morală a toleranţei. Avea cultul prieteniei şi făcea din aceasta o artă; aş îndrăzni să afirm chiar că modul său de a trăi prietenia, înfăptuind firesc delicata transfuzie de afect în relaţia colegială şi de lucru, a fost suprema lui reuşită artistică. Cînd necruţătoarele legi biologice au început să rărească rîndurile celor pe care-i iubea, a luat pe cont propriu un fel de rezistenţă surîzătoare dar tenace împotriva uitării. Scria. Publica. Articole. Cărţi. Condeiul lui suplu, plin de umor, se mlădia după subiect, cu o tandreţe nealterată de prejudecăţi idolatre. În «galeria» lui, umbrele ilustre ieşeau din rama portretului, respirau, se trezeau din înţepeneala la care le condamnă obişnuitele panegirice, îngăduindu-şi mici frivolităţi, trăsneli nevinovate. Bălţăţeanu, Mihai Popescu, Sică Alexandrescu, Şahighian şi alţii, şi alţii... Cîteodată, gestul său presupunea nu numai generozitate, ci de-a dreptul curaj: puţini ştiu cît s-a luptat cu interdicţiile cenzurii, aflată într-un moment de sporită vigilenţă, pentru ca trecerea dintre cei vii a doamnei Elena Pătrăşcanu, scenograf de excepţională valoare şi prietenă din anii restrişti, să nu se petreacă în ruşinoasă nepomenire. Războiul lui cu uitarea depăşea deseori limita paginii tipărite. Vorbea neobosit la întîlniri evocatoare. Dar nu voia doar să-i readucă printre noi pe cei păşiţi dincolo de prag, ci încerca să spargă zidul de tăcere dintre public şi cei care, înainte de a dobîndi dreptul de a intra în legendă, îşi fac stagiul în purgatoriul anonimatului, obligaţi de ingrata «vîrstă a pensiei». Cu titlu de exemplu: «a doua viaţă» a nonagenarei doamne Silvia Dumitrescu-Timică, în spectacolul Micul infern la Teatrul «Nottara» — o performanţă din toate punctele de vedere. Şi o performanţă a prieteniei.

I.P.

Un om rubicond şi jovial, vioi, politicos şi monden, iubitor de copii, un neîntrecut povestitor şi un causeur de mare clasă, cum puţini am întîlnit. Un om de o vastă cultură, vorbitor de franceză şi engleză. Mihai Berechet, actor de teatru şi de film, regizor de teatru şi televiziune, a fost în acelaşi timp un scriitor cu verb viguros şi imaginistică bogată, un eseist de înaltă ţinută şi un portretist memorabil. Cunoştea pe toată lumea şi era cunoscut de toţi. Avea o memorie a oamenilor, numelor, faptelor, anilor, întîmplărilor, a vestimentaţiei şi a modei, a străzilor şi caselor, extraordinară.

Călător prin Rusia, Europa şi America, se simţea un liber cetăţean al lumii, dar şi un bun patriot, care se întorcea de fiecare dată acasă, în modestul apartament de lîngă Universitate, alături de cea mai iubitoare şi apropiată fiinţă, credincioasă colaboratoare, soţia lui Anca, Doamna Anca Şahighian.

A montat zeci de spectacole. Sute de mii de spectatori i-au văzut creaţiile şi l-au iubit, pentru că şi el i-a iubit, găsind în această iubire raţiunea de a exista. Patruzeci şi patru de ani de carieră frumoasă, disciplinată pînă la scrupulozitate, fără fisură. Nu a căutat protecţie şi nu a protejat pe nimeni.

Adevărată enciclopedie vie, a fost un mare pedagog. La repetiţiile lui toată lumea venea cu bucurie, ca la o sărbătoare a spiritului, pentru că avea ce vedea, ce auzi, ce învăţa. Puteai să înveţi de la el cum să mergi pe scenă, cum să te aşezi, cum să porţi un costum, cum să spui o replică, un cuvînt... Cum să fii domn sau ţăran, nobil sau vagabond. Avea grijă de actori şi-i iubea. Purta cel mai înalt respect, şi chiar îl impunea dacă era nevoie, faţă de marii actori ai teatrului. Avea o grijă părintească faţă de cei tineri.

Era prietenos cu oamenii de scenă şi le cerea părerea, solicitîndu-le astfel participarea afectivă şi priceperea. Spec-

tacolele lui durau ani și ani pe scenă. În anul morții i se jucau patru spectacole pe patru scene bucureștene. Era salutat, iubit și respectat de directori, actori, mașiniști, funcționari, muncitori și portari din multe teatre ale țării.

Era bun și darnic. Pentru el, banii, puțini, erau un mijloc de trai. Avea oroare de avariție și de înavuțire. A fost un fin observator, sensibil și atent. Ascultîndu-l vorbind, cu glasul său baritonal, plăcut, impunător, inconfundabil, nu-ți venea să-l întrerupi, deși știa să-i asculte pe alții, respectîndu-i. Îi făcea plăcere să dăruiască. Toată viața a dăruit. Nu a primit însă în egală măsură.

Nu se lamenta și interzicea autoritar lamentările, păstrînd o decență bărbătească în fața vicisitudinilor vieții, pe care prefera s-o trăiască zîmbind. De altfel, hohotul lui de rîs era memorabil. Era un om profund moral și suferea crunt la imoralitatea unora.

Întruchipa o lume a Crailor de Curte Veche, cultă, rafinată și cu un nu știu ce alt fel de a trăi și vedea viața, cu o boierie, în bunul sens al cuvîntului, care-i dădea grandoare, siguranță și noblețe. De altfel, cei mai apropiați îi spuneau «Conu' Mihai».

S-a stins fulgerător și dureros. Mihai Berechet nu mai este. Nimeni nu crede. Nu vrea să creadă. Nu poate să creadă.

MIHAI NICULESCU

GHEORGHE LEAHU

La 24 iunie 1991, după ce împlinise 68 de ani — «o vîrstă absurdă pentru un bărbat tînăr», cum spunea cu haz chiar el — ne-a părăsit artistul emerit Gheorghe Leahu. Deși se pensionase de cîțiva ani — ca și cînd un artist s-ar putea pensiona! — rămăsese prezent în teatru prin prietenii și oamenii care-l iubeau, dar mai ales prin implicarea lui de suflet în existența lăcașului de cultură din Timișoara, ce-i datorează lui, artistului emerit Gheorghe Leahu, orgolioasa mîndrie de a fi unul dintre cele șase Teatre Naționale ale țării.

Avea vocația atît de rară a prieteniei și, ca unul ce nu se pomenise cu vreun avut pe lumea asta, avea mereu pornirea de a dărui ceva, dacă nu vreo carte sau te miri ce alt obiect, atunci în orice caz tandra lui prietenie, înțelegerea lui întotdeauna dominată de clemență, o vorbă de duh sau o cugetare înțeleaptă ce-ți luminau, fără greș, dreapta cumpănă a lucrurilor.

Sensibilitatea sa particulară, extraordinarul său spirit de observație, înțelepciunea de care aminteam îl făceau să intuiască, de fiecare dată cu precizie, sensul real, netrucat al lucrului. Puteai conta întotdeauna pe sfatul său de viață, ca pe cel mai bun. Se minuna chiar, cu umor, rîzînd a pagubă, cît de bune sfaturi de viață dă el tuturor și cît de proaste sieși.

Glumea, desigur. A fost unul dintre aleșii teatrului, și el știa asta. I s-au dăruit, spre artistică trăire, destine de personaje ce altora le-au fost refuzate: Groparul din Hamlet, Ștefăniță din Viforul, Ion din Năpasta, Mircea din Io, Mircea Voievod, Prospero din Furtuna, Klapka din Pădurea spînzuraților, Béranger din Regele moare și cîte altele. Rolul vieții sale a fost însă Ianke din Tache, Ianke și Kadîr de Victor Ion Popa, acel personaj cu care s-a identificat printr-o dimensiune umană comună: aceea a încercării de a armoniza contradicțiile acestei lumi, lume pe care, deopotrivă personaj și actor, și-a asumat-o din unghiul de vedere al înțeleptei îngăduințe.

A fost dăruit nu doar cu vocația de a construi, prin harul său, valori de artă, dar și cu aceea de a ști să ocrotească valoarea din jurul său. Într-un timp istoric confuz a știut să-i aducă la Timișoara și să-i apere pe Marietta Sadova, pe Dan Nasta și pe Elena Pătrășcanu Veakis; a știut să ocrotească de neînțelegerea și neiubirea oficialităților tineri artiști ca Aureliu Manea, Sorin Titel, Paul Cornel Chitic.

Sub direcția lui (1956—1973) și grație bătăioasei lui ambiții pentru impunerea valorii, au prins viață, în premieră absolută pe scena Teatrului Național din Timișoara, texte importante ale dramaturgiei naționale, cum ar fi Anton Pann de Lucian Blaga. A avut privilegiul de a fi cunoscut și de a fi putut juca alături de mari oameni de teatru ai României. Sub direcția lui au creat la Timișoara Dan Nasta, Ștefan Iordănescu, artist emerit, Vasile Crețoiu, artist emerit, Mircea Marosin, Ovidiu Iuliu Moldovan, Florina Cercel și alte nume de rezonanță ale teatrului românesc. A scris o istorie a teatrului din Timișoara, precum și a mișcării culturale ce a precedat momentul înființării lui.

Avea un zîmbet mereu senin și părea, chiar și atunci cînd nu era, împăcat cu lumea. Era un extraordinar causeur. Povestea ca nimeni altul, cu o plăcere aproape fizică. În ultima vreme scria. Mai ales își amintea de oamenii pe care-i întîlnise în teatru sau în afara lui.

Simțea nevoia să-și bucure sufletul cu aceste «reîntîlniri», unele dintre ele expresii ale unei prietenii indestructibile, pilduitoare.

Tot în ultima vreme începuse a scrie piese de teatru. Și tot acum, cu un devotament unic, se ocupa de păstrarea curată și frumoasă a limbii române în satele cu populație românească din Banatul sîrbesc, montînd acolo spectacole de teatru.

Personalitatea lui atît de complexă, spiritul său atît de senin și de constructiv rămîn imprimate în memoria afectivă a oamenilor de teatru, a spectatorilor.

MARIANA VOICU

RESTITUIRI

La 21 decembrie 1991 s-au împlinit 25 de ani de la moartea dramaturgului Mihail Sorbul, a cărui operă a intrat, în ultima vreme, într-un nefiresc con de umbră. Cum nu toate piesele sale sînt cunoscute, unele continuînd să rămînă nejucate şi chiar needitate, publicăm o fişă bibliografică a creaţiei sale, pusă la dispoziţie de d-na Sorbul.

	Scrisă	Jucată
EROII NOŞTRI	1906	—
ÎNVIERE	1909	—
LETOPISEŢI	1908	1919 (Teatrul Naţional din Bucureşti)
DOUĂ CREDINŢE	1909	—
BARONUL	1909	—
DURNOAIA	1909	—
PRAZNICUL CALICILOR	1909	1916
SĂRACUL POPĂ	1912	1912 (Teatrul Naţional din Craiova)
POVESTE STUDENŢEASCĂ (Poveste banală)	1913	1913 (Teatrul Comedia din Bucureşti)
PATIMA ROŞIE	1916	3 martie 1916 (Teatrul Naţional din Bucureşti)
DEZERTORUL	1917	21 octombrie 1917 (Teatrul Naţional din Iaşi)
		23 decembrie 1918 (Teatrul Naţional din Bucureşti)
RĂZBUNAREA	1918	27 iunie 1918 (Teatrul Naţional din Bucureşti)
PRĂPASTIA	1920	26 aprilie 1920 (Teatrul Naţional din Bucureşti)
A DOUA TINEREŢE	1922	20 martie 1922 (Teatrul Naţional din Bucureşti)
CORIOLAN SECUNDUS	1927	24 octombrie 1928 (Teatrul Naţional din Bucureşti)
DRACUL	1932	29 februarie 1932 (Teatrul Naţional din Bucureşti)
FERICIREA	1938	—
CARTEA DE VISE (inedită)	1941	—
AMERICA (inedită)	1961	—
Piese radiofonice		
ACTORUL DIN HAMLET	1909	—
AUTOMOBILUL ALB	1909	—
Dramatizări		
NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR	1922	—
DON QUIJOTE DELLA MANCHA	1924	24 octombrie 1924 (Teatrul Naţional din Bucureşti)
ION	1932	5 decembrie 1932 (Teatrul Naţional din Bucureşti)
Romane		
O IUBEŞTI?	1931	—
	1933	
MÎNGÎIERILE PANTEREI	1934	
ADEVĂRUL ŞI NUMAI ADEVĂRUL	1936	
Nuvele		
GLASUL NEVESTI-MI	1938	
MEETING	1945	

COUPE

«MONŞTRII SACRI»

Mai întîi de toate trebuie salutată existenţa Casei de presă şi editură «Rampa şi ecranul» care-şi permite, în preambulul anunţatelor studii de specialitate, tipărirea a două foi de tip magazin: «Monitor» şi «Monştrii sacri».

Periodicitatea este greu de apreciat, la redacţie au sosit, la sfîrşitul lunii octombrie 1991, trei exemplare fără dată, dar totuşi... datate. Cum însă majoritatea materialelor sînt preluate din publicaţii străine încă sporadic accesibile publicului larg, inactualitatea devine flagrantă doar în cazul rarelor «accente» autohtone, mai mult sau mai puţin pamfletare.

Sigur, îşi păstrează mereu interesul consideraţiile unor personalităţi ca Soljeniţîn sau Glucksmann, reunite sub genericul «Lumea ca teatru», interesează panoramele asupra fenomenului teatral universal, la fel ca şi picanteriile de genul «Sex şi film: Pînă unde?», în schimb devin superflue microcronicile sau ancheta atrofiată despre «nevoia de teatru». Informaţiile despre Ellen Stewart sau Julia Roberts sînt utile şi pe gusturi felurite. Serialul este o metodă gazetărească de asigurare a vînzării numărului următor, dar poate juca şi feste (vezi publicarea în numere succesive a aceluiaşi fragment din amintirile despre Kantor, care nu se înţelege exact cui aparţin: lui George Banu sau lui Guy Scarpetta).

Dacă cinematografia românească este slab reflectată (o cronichetă la... «Liceenii rock'n'roll» şi un tur de orizont la început de ianuarie 1991, semnat Ioan Groşan şi pledînd inevitabil pro domo), în schimb meridianele celelalte sînt prezente prin intermediul vedetelor mai mari şi mai mici. Probabil aşa s-a ivit şi ideea «Monştrilor sacri» (oricum noţiunea este «lărgită», iar pentru Tarkovski acest calificativ nu e deloc potrivit) — «mapamond teatral cinematografic» — în care sînt paginate în duplex Sophie Marceau şi Elvira Popescu, Ava Gardner şi Sylvester Stallone, Isabelle Adjani şi Jean-Paul Belmondo, Gérard Depardieu dialogînd cu Michel Drucker, Jane Fonda ţinîndu-i companie lui Brando, în vecinătatea Claudiei Cardinale care se confesează, prin preajmă fiind vorba şi de Madonna şi Liz Taylor, Dietrich şi Garbo anunţîndu-se pentru numărul viitor.

Cu un astfel de sumar nu mai contează deficienţele de traducere, neglijenţele de paginaţie, inadvertenţele (un singur exemplu: pe copertă, printre laureaţii «Oscar 1991» — de fapt 1990, pentru că premiile se acordă pentru anul precedent —, Kevin Costner, iar la pagina 14, supoziţia hazardată: «Staruri care se pare că vor regiza... căderi în 1991»: Kevin Costner în «Dance with wolves»...).

I. C.

PRECIZARE

În interviul «Alexandru Dabija: Şansa, tinerii», luat de Irina Coroiu (nr. 11/1991, p. 7), în loc de «... se înfiinţau teatre la Sibiu, Suceava, Sfîntu Gheorghe...» se va citi, corect, «... se înfiinţau teatre la Rîmnicu Vîlcea, Suceava, Sfîntu Gheorghe...». Teatrul din Sibiu datează, după cum se ştie, din 1788 (reînfiinţat în 1948), iar cel din Rîmnicu Vîlcea s-a înfiinţat iniţial ca secţie a celui din Sibiu, de unde şi posibilitatea unei nedorite confuzii, pentru a cărei semnalare mulţumim secretariatului literar al teatrului din Sibiu.

CU OCHIUL LIBER

ADRIANA BITTEL

HIDROINDICATORUL

Am un mijloc original de a măsura audiența emisiunilor de televiziune: apa. Locuiesc într-un bloc vechi fără hidrofor în care apa nu urcă de la etajul doi în sus decît noaptea sau cînd bucureștenii de pe traseul conductei (bănuiesc — un eșantion reprezentativ) își lasă baltă toate treburile casnice pentru a privi la televizor. Robinetele stau permanent deschise, recipiente de toate dimensiunile sînt pregătite și abia așteptăm un meci internațional, un film polițist sau un discurs prezidențial ca să ne spălăm, să spălăm rufele murdare în familie (de obicei le spălăm prin alte familii) și să umplem canistre, oale, sticle. Altfel, bucureștenii își termină treburile casnice tîrziu, după miezul nopții, și trebuie să facem de gardă cu schimbul, danaide blestemîndu-și soarta, pentru un minim de igienă la sfîrșitul secolului XX. Mai ceva ca în deșert, apa a ajuns pentru noi o obsesie. Un timp am avut noroc cu televiziunea. De vreo jumătate de an însă, constatăm că lumea s-a săturat de micul ecran și dă întîietate treburilor din gospodărie. Cum. meciuri internaționale sînt puține iar filme care să țină tot omul în fotoliu și mai, toată speranța noastră mergea spre Actualități. A fost o vreme cînd, timp de o oră, apa curgea cu poftă, și caldă și rece, se putea face (ce lux!) și baie, că urma viața parlamentară, cu șuvoi mai subțire, ce-i drept, dar bună și ea. Acum, la Actualități abia de mai picură, viața parlamentară — fîs, și zile întregi robinetele rămîn mute tot timpul programului.

Mai semnificativ mi s-a părut faptul că pe parcursul celei de a patra mineriade populația a continuat să se îmbăieze, să spele rufe și să pună mușchi chiar în timp ce se dădeau lupte de stradă, explodau petardele și scutierii se înfruntau cu minerii la cîteva sute de metri de blocul nostru.

Doar cînd Gelu Voican-Voiculescu și-a făcut dezvăluirile senzaționale, apa a pufnit deodată cu forță și mi-am închipuit soții chemîndu-și consoartele din bucătării și băi, bebelușii scoși din cadă cu clăbucul pe ei, vasele rămase nespălate în chiuvetă și florile din balcon — neudate. La reluarea interviului cu demisionatul prim-ministru, apa de-abia mai țîrîia, iar la conferința de presă a domnului Iliescu, după primele minute s-a oprit de tot cu un ghiorăit prelung. Și cît sperasem! În schimb, la serial, în ciuda scepticismului meu, tot am izbutit să umplu cîteva sticle.

Ce se înțelege de aici? Că interesul pentru politică e în scădere iar nevoia de ficțiune evazionistă crește? Că lumea se apără de disconfortul psihic, de enervarea de a nu mai putea discerne minciuna de adevăr în lupta pentru putere, preferînd să se spele pe cap și pe mîini și că dă prioritate conservelor pentru iarnă în detrimentul informării, oricum incomplete și tendențioase, oferite de T.V.R?

Hidroindicatorul meu îmi furnizează diverse informații și interpretări, măsurabile în litri și metri cubi: preocuparea pentru mineriada din iunie '90, spre deosebire de cea din septembrie '91, pasiunea pentru înfruntările sportive și scăderea interesului pentru cele politice, fără fair-play, lipsa totală de interes pentru divertismente, fiindcă sînt așa cum sînt, de parcă umorul proverbial al românului realizator de asemenea emisiuni s-ar fi dus pe apa sîmbetei o dată cu libertatea de expresie. Mai nou, nu ne mai ducem cu ei pe programul doi și nici pe trei, la francezi, fiindcă sîntem ocupați să ne cîștigăm existența și să ne îngrijim cum putem familiile, pe lista de prioritate a supraviețuirii emisiunile T.V. coborînd tot mai jos. Pot să afirm asta cel puțin pentru bucureștenii de pe conducta mea cu presiune scăzută. Sincer, îmi pare rău. Că doar cu speranța apei de ploaie...

ÎNTRE KENT ȘI INTROSPECȚIE

Între bombonica Topik și Titan-ice-altă viață, astă viață de telespectator se consumă relativ monoton. Complicațiile nervoase ale milionarilor din seriale se țin lanț după formula **n** luați cîte doi și cîte trei, cu obligatoria scenă de spital în care fiecare din personaje e cît p-aci, dar scapă în episodul următor, cu la fel de obligatoria scenă de piscină sau iaht ce pune în valoare nurii, cu prim-planuri de bebeluși, cai și căței folosiți ca zaharina în bucate, cu leit-motivul personajului cu paharul în mînă (teribil cît se bea în serialele astea, domnule!) și al cuplului pupîndu-se în pat, în grajd, în mașină, în lift și în stop-cadrul cu generic final, cu suspansuri trase de păr blond, roșcat și cărunt, de la o săptămînă la alta, iar cînd combinațiile au fost epuizate e scoasă din mînecă o mutră nouă care iuțește învîrtirea în jurul cozii. Într-un cuvînt, Kent-style — aceeași aromă și gust sublim. Mereu aceeași. S-a fumat. Cu atît mai mare e bucuria cînd un Bertolucci sau Woody Allen sparg oboseala și sastiseala nocturnă, aducîndu-ne aminte că filmul, mai abitir decît alte arte, produce catharsis și stimulează gîndirea, raportarea individuală la realitate, judecata.

Ceea ce reușește și **Memorialul durerii,** parțial alb-negru. După suita de cărți cu memorii din închisorile comuniste (unele excepționale și sub raport literar, nu numai istoric și psihologic) de la Belu Silber la N. Steinhardt, și de la Ion Ioanid la Paul Goma, Lena Constante, Max Bănuș, după mărturiile din revista «Memoria» a lui Banu Rădulescu — serialul prezentat de televiziune e inevitabil mai sărac, mai «artistic», mai jucat, iar tenta lui religioasă e cam prea apăsată, deși rațiunea acestei ostentații ne e clară: filmul nu trebuie să incite la răzbunare spunînd adevărul despre cruzimea criminală a regimului comunist și despre victimele lui, despre circumstanțele care scot la iveală partea abjectă din unii oameni și despre capacitatea de rezistență a fragilei ființe umane care își găsește în fraternitate un scop pentru a supraviețui.

Faptul că se dă pe post un asemenea serial clar anticomunist tocmai în zilele cînd PSM și PCR se reorganizează și se pregătesc de competiție electorală e un lucru foarte bun. Ca și faptul că se arată cu documente de arhivă ce înseamnă o justiție aservită puterii, un proces înscenat cu mărturii smulse sub tortură și pînă unde se poate ajunge fie din fanatism în slujba unor utopii, fie din frică, interes și prostie. Generațiile care n-au simțit pe pielea lor decît frigul și foamea din marele lagăr care devenise întreaga țară trebuie să afle de la deținuții politici supraviețuitori și altă față criminală a comunismului: zidurile, gratiile, beciurile și pietrele de la Jilava, Pitești, Sighet, Oradea vorbesc despre tragediile consumate acolo, despre martirizarea unor nevinovați, victime ale istoriei, se zice, de fapt victime ale unor oameni cu nume, prenume și chip.

Fiindcă torționarii la pensie sînt bine mersi în casele lor confortabile, nici o justiție imanentă nu i-a pedepsit și nici mustrări de conștiință nu au. Vor să fie lăsați în pace. Le e scîrbă de cei care scormonesc acum trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat, în loc să muncească; se consideră oameni cinstiți și stimabili, n-au nimic a-și reproșa. În fața unor asemenea exemplare umane se trece de limita indignării, vorba cuiva, în perplexitate, iar sistemul care i-a produs și le-a dat puteri de viață și de moarte apare definitiv condamnat. Într-un film de ficțiune, personaje ca Drăghici, Nicolski sau Țurcanu ar apărea schematice, negativii realismului socialist întors pe dos, tot așa cum neverosimile ar părea destinele extraordinare povestite de Ion Ioanid în **Închisoarea noastră cea de toate zilele,** cele două volume apărute pînă acum.

Realizatorii filmului aduc în discuție problema etică a iertării christice, dar chiar memoria pelicule e neiertătoare, și învie sub mereu alți ochi, cu forța unui rechizitoriu.

Între serialele frivole pentru spălat creierii și stupid obsedantele reclame, **Memorialul durerii** obligă la introspecție gravă.

CU OCHIUL LIBER

VALENTIN PETCULESCU

PRIMUL FESTIVAL AL MUZICII CONTEMPORANE FRANCEZE LA BUCUREȘTI

Ce este Nova Musica? Selectez din excelentul caiet-program al Festivalului cîteva pasaje: «E o structură (asociativă, subvenționată de Ministerul culturii) compusă din ansambluri, soliști, o unitate de cercetări (în domeniul electroacusticii — **n.n.**), un departament pedagogic, și din substructuri ale dezvoltării activităților». Un mini-ster al muzicii, deci, «avînd drept scop (...) creația muzicală (...) în spiritul unei avangarde fără concesii (...) și dorind să fie mijlocul prin care se realizează întîlnirea acestei concepții cu TOȚI cei care sînt animați de un minimum vital de curiozitate artistică». Bernard Pivot ar fi spus, desigur, **culturiosité.** Directorul acestei «structuri» (cu adevărat demne de invidia noastră colegială) este o mai veche cunoștință a publicului românesc — saxofonistul Daniel Kientzy, un spirit deschis, de o inimitabilă vervă intelectuală, remarcabil instrumentist, virtuoz «bine-temperat», căutînd esența actului interpretativ într-o estetică ce-și dorește să statueze o nouă relație, mai «democratică», mai activă, între compozitor și interpret.

Prima zi, luni 4 noiembrie. În holul Radio-ului, «preludiul» plasticienei Wanda Mihuleac — **Avantson.** «Avancer — avantçons — un eveniment spațial raportat la un timp dat» — W.M. Șase sau șapte «obiecte-compuse» marcînd (pe principiul repetitivității) sensibila graniță dintre real și imaginar. Instrumente de suflat (alămuri de o elegantă «agresivitate») așezate în spațiul-matcă al unor cutii de contrabas/violoncel, fragmente de obiecte domestice, mici spații ale memoriei, oglinzi tensionînd discret și multiplicînd sensurile plastice, benzi de magnetofon imprimate, accente prețioase într-o draperie așezată (ironic, parcă) după gustul clasic.

Seara — Comité des Fêtes, muzică improvizată de Daniel Kientzy, György Kurtag, Frank Royon le Mée, Serge de Laubier. Am pierdut concertul și regret. Este poate locul în care ex-rockerul Kientzy se simte în cea mai deplină libertate. «Comité des Fêtes a inventat improvizația bine-temperată, rock-ul **en costume trois pièces...»** (Philippe de la Croix). Mai reținem, vinovat, și mănușa aruncată de Comitet unei «alte părți a creației contemporane». Ce mai rămîne din muzica contemporană clasică a aruncătorilor de anateme și a vampirilor de subvenții? «În ce ne privește pe noi, cei din spațiul binecuvîntat de post, neo, cripto, sîntem liniștiți. Dacă subvenții nu sînt, lipsesc și vampirii. Mai avem doar ceva lipitori. Cît despre muzică, va decide, ca de obicei, timpul». Teribilismul simpatic al grupului îl exprimă tot Philippe de la Croix: «Ah la belle équipe! Ah quel jour de fête! C'est Tati ou Duvivier qui en aurait fait un beau film!». Dar să mai dăm o pagină.

Ziua a doua. Tati nu a făcut nici un film. A făcut însă Paul Fargier trei. Un video-ciné-musical cu piese ale compozitorilor Horacio Vaggione, Bernard Cavanna și Paul Méfano: **Théma, Goutte d'or blues, Périple.** Și o completare — **Portrait sur le périphérique** de Alain Fleischer, dublată pe viu din culise de un dialog Cavanna, antieroul filmului — Aurel Stroe. Interesant efectul «rupturii» intenționate imagine-text. Cavanna face în decursul unei zile întregi un periplu prin periferiile (curat centru!) ale Parisului. Numai în mașină. Nimic însă din filmul gen «pliant turistic». Peisajul e dens, încărcat de real, puțin trist, e un cer închis, animație puțină — o altă față a metropolei. Din «play» Aurel Stroe îl incită pe fostul său elev la destăinuiri. Ce și cum lucrează, care este relația muzicii franceze cu limba, e opera un gen datat?... În imagine, simplă și expresivă, în aceeași mașină, Bernard mănîncă, vorbește la telefon, se bărbierește (nu prea se văd, din fericire, polițiști), face cu ajutorul soției corectura unei partituri. O parabolă a civilizației. Miros de benzină și noapte înnegrind treptat pelicula. Final.

Din primele trei filme, **Goutte d'or...,** pe muzica aceluiași Cavanna, mi s-a părut a fi cel mai reușit. Goutte d'or, un cartier sărac, un fel de Harlem miniatural al Parisului, este desenat simbolic prin cîteva spații colate geometric. Spații ale singurătății, multiplicate, în care un cîntăreț la sax (Kientzy) îl caută chinuitor pe «celălalt». O muzică minimală, din structuri discret variate, o melopee stranie. Un fel de «invocație a nimănui». Recurs la simplitate. **Périple** are umor, temperament, se înțelege, latin, vervă spumoasă. Șampania s-a născut în Franța, saxofonul în Germania. Motive serioase pentru viitoare alianțe. Dar să lăsăm politica în seama altor tipuri de «improvizatori».

Seara, în sfîrșit, muzică «de scenă». Concertul Orchestrei de cameră a Radio-ului și corurile reunite (Radio-Madrigal). O deschidere nu foarte fericită cu **Cache-sax** (de Cavanna?), o glumă muzicală cam necondimentată, un soi de mini-teatru instrumental pe care nici chiar Daniel nu-l poate salva. Din fericire pentru toți, piesa e scurtă și se întrerupe brusc. «Daniel, e timpul să treci la masă», se aude o voce feminină. Și Daniel, docil, se execută.

Aș fi renunțat cu siguranță la acest moment, cu atît mai mult cu cît a doua piesă, **Io,** remarcabilă, îi aparține tot tînărului compozitor Bernard Cavanna. Apropierea pe care sînt tentat să o fac (**Orestiile** lui Aurel Stroe) nu spune prea mult despre o muzică personală, viguros-diatonică în structurile de bază, alternînd corurile cu orchestra într-un spectacol solemn, hieratic. La fel de convingătoare ca de obicei, cu o percepție inteligentă a partiturii și o voce remarcabilă (mai ales în registrul dramatic) — mezzosoprana Steliana Calos.

Zoom de Guy Reibel și **Arco 22** de Ivo Malec (piesă bine structurată de altfel) au reiterat, în mare, cîteva din clișeele modernismului postserial. Ludovic Bacs, același dirijor discret, eficient, pătrunzător. Unul din foarte puținii artiști devotați sincer fenomenului muzical contemporan.

Ziua a treia. Antologie G.R.M. — muzici electroacustice. Un «capitol» pe care cred că francezii mizau mult. Aparatură de cea mai bună calitate, solidă tradiție a genului. Și totuși, dezamăgire. Cu excepția primei piese — **Profil désir** de Christian Zanesi, muzicile mi s-au părut a fi mult prea lungi (e o estetică aici ce ar merita o analiză mai atentă) și de un staticism structural (programatic) ce le aduce spre limita insuportabilului. În plus, caracteristica de anti-spectacol, inerentă (stai și contempli difuzoarele de pe scenă). Prietenul O., poate excesiv, le-a caracterizat sec: „Să cînți o modestă piesă pe un «Stradivarius», cam asta ar fi..."

Ziua a patra și ultima. Program «în forță» — Xenakis. După-amiază **Mikka, Mycenae Alpha, Charisma, Bohor** și **Kottos** cu Marius Lăcraru (vioară), Vasile Mocioc (clarinet) și Anca Vartolomei (violoncel). Partituri extrem de dificile, dar bine «decojite» de tentația gestului virtuoz. Seara — **Pour les Baleines,** o piesă scrisă în '82 la comanda Fundației Greenpeace. Celebra **Bohor** ne este prezentată cu o «față mai umană». Varianta originală despre care aflu de la Costin Cazaban avea un final ce creștea în intensitate pînă la cote demențiale. Ușile sălii de concert erau închise. Capcană sau poate doar sens polemic, așa cum ne-a obișnuit americanul John Cage?... Oricum, noi sîntem mai norocoși. Sonoritățile de final sînt, dimpotrivă, tot mai transparente, ușile sînt deschise (e foarte cald în sală), fotoliile sînt moi.

Festivalul se încheie cu același neobosit Daniel Kientzy în **Concertul pentru saxofoane** de Camille Roy. Dincolo de semnele de întrebare mai generale, Festivalul muzicii franceze a lăsat, cred, amprente sensibile necesare. A învins, cum era și firesc, «culturiozitatea» de care vorbea (cu un alt prilej) domnul Bernard Pivot. ■

MATEI VIȘNIEC la Amsterdam și Costinești

LILIANA ALEXANDRESCU: «Teatrul studențesc — un teatru de avangardă»

Din 1975, de cînd s-a stabilit în Olanda, Liliana Alexandrescu conduce trupa de teatru studențesc FRI, în cadrul cursurilor de artă dramatică de la Universitatea din Amsterdam. Spectacolele ei sînt deseori însoțite de simpozioane, conferințe și de publicarea în olandeză a textului jucat. Liliana Alexandrescu este de asemenea redactor la Buletinul de Informare FIRT SIBMAS, care apare la Amsterdam în engleză și franceză. În domeniul teoretic, se ocupă de teatrul țărănesc ritual ca «teatru de stradă» și de teatrul post-modern, participînd cu articole și comunicări pe aceste teme la diferite publicații și congrese internaționale.

— Ai debarcat pe țărmul Costineștilor cu o echipă de studenți olandezi: grupul de teatru FRI de la Universitatea din Amsterdam. În seara de deschidere a Galei tînărului actor (16 iunie) ne-ați prezentat, pe scena Teatrului de vară din Costinești, Spectatorul condamnat la moarte de Matei Vișniec (în traducerea lui Jan Willem Bos). Un autor român așadar, trăind din 1987 la Paris, jucat în limba olandeză în cadrul unui festival de teatru românesc, de către interpreți olandezi, într-o viziune regizorală de sorginte românească...

— Destin paradoxal al unei piese care, scrisă în 1985, n-a fost pînă acum niciodată reprezentată în țara și în limba ei de baștină.

— În schimb, s-ar putea spune că anul ăsta piesa lui Vișniec a avut două premiere: una mondială, pe data de 5 iunie, la Amsterdam, și una pe țară, două săptămîni mai tîrziu, la Costinești. Dacă ar fi s-o înfățișezi în cîteva cuvinte, cum ai defini piesa pe care ai pus-o în scenă?

— Aș fi tentată s-o numesc «comedie pesimistă». O comedie sumbră, de un sarcasm crud, cu momente sclipitoare, stîrnind laolaltă rîsul și repulsia, deci în ultimă instanță reacția salubră, salvatoare. E o analiză a puterii care deteriorează: instituții, oameni, relații. Încă de la titlu, Spectatorul condamnat la moarte, angajează un dialog direct, provocator chiar, cu publicul, silit să fie părtaș la primejdie. Acțiunea se petrece într-o sală de judecată imaginară. Acuzatul se află printre spectatori. Din motive obscure, chiar de la început, de la primele cuvinte ale procurorului, el este condamnat. Ceea ce urmează este deci numai o parodie, un joc absurd de-a șoarecele și pisica, în care toate personajele se acuză reciproc și îl acuză pe spectatorul mut. Într-o atmosferă kafkiană sînt expuse așa-zisele dovezi contra spectatorului. Piesa se termină în haos. Toate personajele lui Vișniec sînt totodată grotești și înfricoșătoare, piesa balansează continuu între farsă și coșmar.

— Pe lista personajelor apar: Judecătorul, Grefierul, Sergentul, Procurorul, Avocatul apărării, Martorul 1, Martorul 2, Martorul 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9... Care este relația dintre personaje, în ce măsură sînt ele umane și nu acționează mecanic?

— Deși unele dintre ele (din seria martorilor) sînt descrise (ce-i drept sumar, ca într-un catalog: omul care rupe biletele, fata de la bufet, domnișoara de la garderobă, fotograful teatrului, o spectatoare etc.), ba chiar dotate în cursul piesei cu cîte un nume, ele nu ating niciodată pragul unei identități individualizate și rămîn în esență anonime. Sînt funcții, nu persoane. Nuanțările pe care le-am introdus în jocul actorilor au pus accente de culoare în interiorul unor categorii, și nu asupra unor indivizi. Un exemplu: în textul originar apar pe lista personajelor, alături de judecător și de grefier, un procuror și un avocat al apărării. Cu permisiunea autorului, am dublat în spectacol aceste personaje, creînd perechi de sexe diferite: Procurorul 1 și 2 (bărbat/femeie) și Avocatul apărării 1 și 2 (bărbat/femeie). A apărut astfel o tensiune dramatică suplimentară, în care puterea și erotismul se susțin reciproc, într-o îmbrățișare tulbure și grețoasă, care le sporește însă eficacitatea opresivă. Acesta e sensul scenei de sado-masochism în care Procurorul 1, dezgolit pînă la brîu, își face autocritica, se autoflagelează și e flagelat de companioana și complicea lui (Procurorul 2), sau al scenei de dans pe rotile (Tango diablo) executat de cuplul fată-băiat al Avocaților apărării, lunecînd într-o plutire hollywoodiană, în timp ce, înregistrată pe bandă, se aude, odată cu muzica, pledoaria lor cerînd condamnarea la moarte. Cinismul unor asemenea momente scenice mi s-a părut a sublinia oroarea și cruzimea unor situații existențiale.

— Un critic de teatru te-ar fi întrebat, poate, în ce măsură moda automatismului este încă actuală și se reflectă și în viziunea ta regizorală? Sînt ei — actorii, personajele — niște păpuși, niște marionete?

— Nu știu dacă se poate vorbi de o modă în sensul ăsta. E o modalitate scenică putînd fi oricînd utilizată. În piesa lui Vișniec personajele sînt un soi de marionete, acționate din umbră de o voință tenace și malefică, emanînd din centrul puterii.

— Venind la Costinești cu o piesă vorbită în limba olandeză, nu v-ați pus problema barierei lingvistice și a dificultății de a transmite publicului românesc mesajul autorului?

— Judecînd după reacția spontană a sălii la anumite scene, cred că dificultatea a fost, cel puțin parțial, rezolvată. De altfel, la festivalurile și atelierele de teatru internaționale fiecare trupă joacă de obicei în limba maternă. Am văzut la Amsterdam spectacole în norvegiană, spaniolă, daneză, română, greacă sau bantù, în virtutea unui cod teatral unanim acceptat. De fapt, e vorba de sensibilizarea raportului între sonoritatea lingvistică, imaginea scenică, emoție și sens. Totuși, bariera cuvîntului a fost pentru noi o preocupare constantă. Ne-am străduit să înlăturăm pe cît posibil obstacolele. În primul rînd în substanța lor, prin vizualizarea la maximum a textului, prin ducerea fiecărei intenții pînă la capăt, în așa fel încît semnele teatrale să poată fi receptate cît mai rapid de către public. În al doilea rînd, la un nivel de suprafață, prin introducerea în textul olandez, în momentele-cheie, a unor cuvinte sau fraze în engleză, franceză sau română, ca repere pentru spectatori. În fine, prin mici programe de sală în limba română, aduse cu noi de la Amsterdam. Ca o ultimă măsură de precauție, în seara spectacolului de la Costinești am prezentat eu însămi piesa, actorii și personajele, într-un fel de «prolog» improvizat.

— Am înțeles de la voi că la Amsterdam ați jucat piesa într-un spațiu relativ mic, închis, intim, actorii mișcîndu-se foarte aproape de publicul așezat pe două laturi, în formă de L, la dreapta și la stînga mesei judecătorului. Avînd parte la Costinești de un spațiu scenic diferit de cel de la Amsterdam (podium foarte lat și adînc, izolat de public, lipsa tavanului,

spectatorii așezați în amfiteatru, departe, scăpați de sub control), cum a acționat, în aceste condiții, feed-back-ul fiecărui actor?

— În primul moment actorii olandezi au încercat un fel de frenezie, de plăcere corporală a spațiului vast, sub cerul liber. Ceva mai tîrziu însă, au realizat dificultățile tehnice ale acestei pulverizări a cutiei teatrale: problemele de vizibilitate și acustică, de contact cu publicul, de amplificare a fiecărui traiect, gest sau emoții. Au primit această punere la încercare cu un entuziasm și o sportivitate tipic nordice! Am repetat deci două zile, în plin soare și în toiul nopții, căutînd alte soluții decît la Amsterdam, mutînd unele elemente de decor, renunțînd la o sumedenie de nuanțe și detalii în favoarea expresivității liniei mari, încercînd să dinamizăm la maximum mișcarea scenică.

— Ce ne poți spune despre grupul tău de teatru?

— E format din studenți de la diferite facultăți ale Universității din Amsterdam: litere, medicină, lingvistică, geografie socială, istorie, politologie. Deși nu sînt, așadar, studenți ai unei academii de teatru, ei nu sînt totuși niște debutanți. Ca să joace într-un spectacol, trebuie să fi urmat cursurile anilor I și II ai școlii și studioului de teatru, care funcționează sub egida Universității din Amsterdam. Selecția lor pentru un rol sau altul se face pe bază de audiții, ei trebuind să-și dovedească aptitudinile și o bună practică scenică. Exercițiul în comun cu actorii din clasa d-lui Mircea Albulescu, propus și organizat de dînsul într-o după amiază a festivalului de la Costinești, a fost, în acest sens, un foarte interesant experiment pentru studenții olandezi. Posedăm la Amsterdam, pe un teren al Universității, un local propriu, destinat acestor cursuri paralele, cu săli de repetiție, săli de balet, secție audio-vizuală, de film, fotografie, machiaj, sală de spectacol etc. Iar ca teatru universitar, avem obligația de a prezenta două producții pe stagiune.

— Ce repertoriu aveți?

— Un repertoriu bazat cu precădere pe literaturile romanice (FRI = francez, român, italian), pe care ne străduim să-l interpretăm într-un stil actual, experimental, uneori chiar șocant, teatrul studențesc fiind, după părerea mea, un teatru prin excelență angajat, un teatru de avangardă. Autorii aleși au fost fie clasici «racordați» la epoca noastră (Pirandello, Sartre, Racine, Cocteau, Italo Svevo, Diderot, Paul Valéry etc.), fie contemporani în sensul cel mai strict al cuvîntului: autori foarte noi, piese abia scrise, încă nejucate ori aflate la o primă traducere în olandeză.

— Ai mai pus în scenă în Olanda și alte piese din dramaturgia română?

— Da, acum vreo 7 ani, *Iertarea* lui Ion Băieșu și, în martie 1989, *Iona* și *Pluta Meduzei* de Marin Sorescu, plasate într-o atmosferă de univers concentrațional.

— Revenind la *Matei Vișniec*, presupun că l-ai invitat la Amsterdam să-și vadă piesa în fine reprezentată pe o scenă...

— Bineînțeles! L-am invitat întîi la o repetiție, la sfîrșitul lui martie, așezîndu-l pe scaunul Spectatorului condamnat la moarte, supunîndu-l deci propriei lui agresiuni.

— Și cum a reacționat?

— Excelent! Ca și cum n-ar fi scris el textul... A urmat o conversație foarte animată și amicală, în engleză, cu studenții olandezi, cu privire la rolurile pe care le jucau și la circumstanțele în care a scris piesa. Relativ la esența acelei discuții, îmi permit să citez din textul pe care i l-am cerut ulterior pentru caietul-program: «O masă uriașă de spectatori primea în tăcere condamnarea la moarte pe care o putere abjectă nu înceta să o perfecționeze. Condamnarea la tăcere se făcea cu o anumită perversiune, după un ritual care avea gustul spectacolului, chiar dacă acest gust țîșnea dintr-o viziune maladivă a regiei. Piesa mea a luat forma unui proces pentru că spectatorii mi se păreau în aceeași măsură acuzabili ca și regizorii și actorii... Nimeni nu era absolut inocent...».

a consemnat
PATRIC PETRE MARIN

Douăsprezece minute cu Peter Stein (între MEDEEA și TROIENELE)

R.S. — *Vă aflați pentru mai puțin de 24 de ore în România pentru a vedea spectacolul lui Andrei Șerban, Trilogia antică.*

P.S. — De fapt pentru a revedea acest spectacol. *Trilogia antică* am văzut-o pentru prima dată prin 1972, la Berlin. Atunci am văzut varianta originală a acestui spectacol, pus în scenă apoi de Șerban la New York, la celebrul teatru «La Mama». Mama».

R.S. — *Care au fost, atunci, impresiile dumneavoastră despre Trilogia antică?*

P.S. — Este un spectacol care mi-a plăcut atunci. Ceea ce m-a impresionat cel mai tare a fost montarea regizorală și mai ales folosirea cu totul inedită a limbilor clasice: latina și greaca. Un lucru extrem de nou, special și interesant. Cel mai tare m-a impresionat prima parte a acestui spectacol, Medeea. De fapt spectacolul era extrem de original și de impresionant, dovadă faptul că mi-l reamintesc foarte bine și acum, după 20 de ani. Asta demonstrează o calitate esențială a acestui spectacol — fascinația.

R.S. — *Acum vă aflați în România în calitate de director al Festivalului internațional de la Salzburg.*

P.S. — Sînt, de fapt, doar directorul secțiunii de teatru a acestui festival și am venit la București pentru a revedea *Trilogia antică* în vederea selecționării pentru ediția de anul viitor a festivalului. Trebuie să vă spun că acest festival nu este unul organizat pe bază de invitații. Este un festival de creație, care are o tradiție de 70 de ani. Cînd mi s-a propus conducerea secțiunii de teatru, am acceptat, lansînd ideea sponsorizării creațiilor străine prezente în ediția de anul viitor. Iată de ce călătoresc acum: pentru a vedea o serie de spectacole și a realiza eu însumi această selecție. Acest, hai să-i zicem, tur de orizont îmi oferă posibilitatea să mă conving personal de valoarea spectacolelor ce vor fi selecționate la ediția din '92 a festivalului de la Salzburg.

R.S. — *După ce ați revăzut Medeea, credeți că Trilogia antică va participa la ediția următoare de la Salzburg?*

P.S. — De asta și sînt aici, la București, pentru a vedea dacă *Trilogia antică* poate să participe la ediția de anul viitor a festivalului. Cum v-am spus, acum 20 de ani, cînd am văzut varianta originală a acestui spectacol, am fost extrem de impresionat. Hotărîrea finală, în ceea ce privește participarea *Trilogiei antice* la Salzburg, o voi lua după ce voi revedea în întregime această nouă variantă a sa. Ceea ce pot să vă spun, la finalul primei părți a spectacolului, este că cel puțin această parte mi s-a părut la fel de fascinantă ca acum 20 de ani.

R.S. — *Domnule Peter Stein, cred că, de-a lungul timpului, ați avut posibilitatea să vedeți și alte spectacole puse în scenă de regizori români.*

P.S. — Nu pot să spun că aș cunoaște foarte bine mișcarea teatrală din România. Am văzut cîteva spectacole semnate de Liviu Ciulei, cîteva opere regizate de el, am avut posibilitatea să-l cunosc pe domnul George Banu, secretarul general al Asociației Internaționale a Criticilor, cu care sînt bun prieten și de a cărui prietenie mă simt onorat. Am mai văzut de-a lungul timpului și alte cîteva spectacole semnate de regizori români, dar momentan nu pot să le numesc. Cu teatrul românesc am luat contact și la dumneavoastră acasă, în 1974, cînd am fost pentru prima dată în România. Vedeți, deși contactele mele cu teatrul românesc nu sînt nici extrem de multe și nici directe, ca să spun așa, din ceea ce am văzut și am citit am o părere extrem de bună despre mișcarea teatrală din România.

R.S. — *După cîte știu, ultimele dumneavoastră spectacole de teatru au fost Trei surori și Livada cu vișini. La ce lucrați în prezent?*

P.S. — Aveți dreptate, ultimele mele montări teatrale au fost *Trei surori* în anul 1983, și *Livada cu vișini* în 1988. Vedeți,

DUMITRU SOLOMON

CULTURA EST-EUROPEANĂ DIN NOU ÎN ATENȚIA OCCIDENTULUI

Un nou prilej de a-mi confirma că nu sîntem singurii spectatori și totodată actori ai spectacolului dezolant pe care-l oferă criza culturii l-am avut participînd, la Paris, în zilele de 29 și 30 octombrie, la o reuniune internațională privind problema transformărilor economice și culturale din estul Europei. Personalități de marcă din țările est-europene, dintre care unele îmi erau cunoscute de la o întîlnire teatrală ce a avut loc în urmă cu un an la Limoges (Karel Kraus, dramaturg cehoslovac, Predrag Matveevic, eseist și critic iugoslav, Tomasz Lubienski, scriitor și critic polonez), au desenat în linii aspre, de un realism crud, situația culturii din fostele zone ale totalitarismului. Diferențele particularizează cumva, esența rămînînd, însă, aceeași. Cultura acestor țări, care a produs valori incomensurabile, valori reprezentînd ani de zile opoziția intelectuală față de dictatura comunistă, această cultură deci plutește azi în derivă. Libertatea, dezghețul, ștergerea granițelor est—vest n-au putut da încă un sens nou evoluției culturale. Dimpotrivă, șocul eliberării a produs o zguduire din temelii a conceptelor și practicilor constituite. Publicul, altădată fidel și generos, a întors spatele culturii, artei, «jocului secund», spre a se lăsa captivat de jocul politic sau spre a se abandona luptei pentru existență în condițiile unui drum accidentat spre economia de piață. Bugetele, în general secătuite, ale statelor nu-și mai pot îngădui susținerea integrală a activității culturale, iar subvențiile din surse private apar întîmplător și cu greutate. Înseși modalitățile culturale au nevoie de schimbări, de adaptări la un nou tip de sensibilitate și, poate, la un nou public. Instituțiile culturale, construite pe vechile structuri, nu mai pot face față rigorilor drastice ale descentralizării. Artiștii sînt derutați, se simt agresați de dictatura banului, loviți, cu alte mijloace, în libertatea lor de expresie, în drepturile lor de proprietate intelectuală. Spectrul șomajului, al sărăciei, al degradării morale și fizice se arată a fi din ce în ce mai necruțător. Solidaritatea profesională, de interese morale, unitatea de breaslă par a fi distruse, ivindu-se alte regrupări, în jurul altor interese, îndeosebi politice. Și, nu în ultimul rînd, gravele dificultăți economice apasă tot mai sufocant asupra vieții culturale.

În ciuda acestei situații sumbre, există încă energii neconsumate în domeniul creației artistice, se produc totuși deschideri spectaculoase. (În cazul teatrului românesc m-a bucurat să amintesc turneele remarcabile și participările încununate de succes la festivaluri internaționale de prestigiu.) Există, de asemenea, o voință de a reface solidaritatea oamenilor de cultură, de a apăra valorile create și dreptul la proprietate asupra creației artistice.

Franța a arătat că e dispusă a sprijini culturile est-europene în efortul lor de a ieși din marasm. Claude Santelli, președintele Societății Autorilor și Compozitorilor Dramatici (SACD), s-a dovedit a fi un admirabil avocat al cauzei culturale, avertizîndu-i pe economiștii și oamenii de afaceri prezenți la reuniune că nici o economie nu poate trăi fără cultură (la care, e drept, Dominique Strauss-Kahn, ministru delegat pe lîngă ministrul de stat însărcinat cu industria și comerțul exterior, i-a replicat cu eleganță franțuzească: dar nici cultura nu rezistă fără economie...). Domnul Claude Santelli, împreună cu domnii Hubert Astier, delegat general al Societății Autorilor și Compozitorilor Dramatici, și Paul Tabet, director al Fundației Beaumarchais, au coordonat Atelierul 6 «Cultură și comunicație» din cadrul reuniunii de la Paris și au redactat un document final în care se vorbește despre modalitățile practice de apărare a dreptului moral al autorilor asupra operei lor, despre crearea unor convenții culturale europene, despre crearea unui fond cultural al Europei, despre obligația guvernelor europene de a sprijini cultura. Un document lucid, solemn, important. De care ar trebui (și va trebui) să se țină seama.

Dar, vorba lui Raymond Barre, fost prim-ministru al Franței, care a luat cuvîntul în ședința de închidere a reuniunii, singurul principiu valabil rămîne: «ajută-te singur, ca să poți fi ajutat!». Valabil atît pentru economiile cît și pentru culturile est-europene. Este și singura concluzie rațională asupra soartei culturii: trebuie să învățăm a ne ajuta singuri, să nu așteptăm miracole și lacrimi ministeriale sau occidentale, ci să facem în așa fel încît, uniți și solidari, să răzbim prin vicisitudini. Cultura noastră merită acest efort conjugat al intelectualității. ■

în ultimul timp am avut multe alte preocupări, care m-au împiedicat, să zicem, să fac teatru propriu-zis. De fapt, în ultimul timp m-am ocupat foarte mult de secția de teatru a festivalului de la Salzburg. Și încă trei ani de acum înainte mă voi ocupa numai de acest festival. Deci, pînă în 1994 timpul meu va fi consacrat în cea mai mare parte acestui festival. Evident că am nenumărate proiecte în materie de teatru. Mai greu este cu timpul. Mi-am propus să fac un spectacol pe textul lui Goethe, Faust. Un spectacol la care mă gîndesc de foarte mult timp și care îmi va lua mult timp. Pentru că îmi doresc să pun în scenă textul integral. Mi-am propus ca spectacolul să dureze cinci seri. Acum mă preocupă și regia de operă. Am montat Peleas și Melisanda la opera din Cardiff. Am ales Debussy pentru că mi s-a părut extrem de potrivit pentru acea sală și acel public și am avut norocul să-l am ca dirijor pe Pierre Boulez.

R.S. — Sînteți ceea ce se numește un regizor «incomod». Veți fi și un director incomod la festivalul de la Salzburg?

P.S. — Nu cred că adjectivul «incomod» atașat mie în tinerețe mi se mai potrivește și acum. Cînd eram mai tînăr, eram foarte tentat să fiu și să rămîn încăpățînat și rebarbativ. Acum, la 54 de ani, nu mai manifest același interes pentru aceste laturi ale personalității mele. Și preocupările mele s-au schimbat, evident, odată cu vîrsta și cu experiența. Preocuparea mea acum este de a menține viu interesul pentru teatru și de a menține vii vechile tradiții ale teatrului, avînd în vedere că teatrul este, după cum știți, una dintre cele mai vechi forme ale artei. După părerea mea este extrem de important să menținem vii tradițiile sale, dar și să deschidem, pornind de la ele, noi direcții, noi căi de manifestare a acestei arte. Părerea mea, și cred că nu numai a mea, este că, acum, la acest sfîrșit de secol 20, nici o altă artă nu poate să facă ceea ce formele teatrului antic pot face pentru lumea de azi, mai ales tragedia antică. Imaginați-vă că forme de teatru vechi de cîteva mii de ani se adresează minților unor oameni din secolul 20 și căutați să înțelegeți cît de actual, cît de penetrant, cît de semnificativ este teatrul antic pentru oamenii lumii de astăzi. Deci, repet, ceea ce mă interesează acum este să mențin vii tradițiile teatrale, fără îndoială fiind permanent preocupat și de spiritul novator în această artă care nu poate, însă, să nu plece de la tradiție. Cam aceasta este preocuparea mea ca director al festivalului de la Salzburg, paralel cu aceea de a alătura cele mai bune spectacole, cei mai buni actori, cei mai buni regizori în cadrul acestui festival, tocmai pentru a arăta ce poate face teatrul în zilele noastre. Mă interesează foarte mult, acum, creațiile teatrale din țările est-europene, o zonă de teatru extrem de interesantă, o zonă cu resurse inimaginabile în această materie. De aceea voi acorda un loc aparte în cadrul festivalului de la Salzburg creațiilor teatrale din țările est-europene. Și nu întîmplător Austria, care găzduiește acest festival și ale cărei tradiții în legăturile cu Estul nu mai trebuie relevate, va primi — începînd cu ediția din '92 a acestui festival — foarte multe trupe teatrale din estul Europei.

RUXANDRA SĂRARU

KANTOR A SĂRBĂTORIT MOARTEA TEATRULUI

Pe 8 decembrie 1990 Tadeusz Kantor murea la Cracovia, în vîrstă de 75 de ani. În noaptea precedentă fusese prezent la repetiția cu costume a ultimei sale piese, **Astăzi e ziua mea.** La Festivalul de teatru de la Edinburgh (august 1991), trupa sa Cricot punea în scenă piesa exact în forma în care Kantor o lăsase; singurul detaliu schimbat: scaunul dramaturgului — acuma, gol...

În actul întîi spectatorii intră în sală: ceea ce văd pe scenă este ceea ce Kantor a numit «Camera săracă a Imaginației». «Umbra Autorului» doarme pe pat. Pe jos sînt «Ambalaje» — ambalaje umane. Două rame se privesc față în față: într-una, «Autoportretul Autorului», în cealaltă, «Infanta lui Velázquez». Autorul începe să povestească: vocea este a lui Tadeusz Kantor însuși, în timp ce reflectarea sa din tablou nu face decît să-i imite gesturile, să mimeze cuvintele pe care El le rostește. Prins de beția imitației, Autoportretul alunecă din ramă: pragul dintre lumea Iluziei și cea a Realității este astfel călcat. Dar actul său nu are nimic dintr-un miracol, este un simplu act de circ, o maimuțăreală ce inspiră milă. Iar consecințele unei asemenea maimuțăreli sînt enorme: «Nimeni nu poate părăsi rama nepedepsit»...

Scena se umple de personaje — Cei Morți, Fata Sărmană, Tata, Mama, Unchiul-Muzicant, Preotul Smeitana din Wielopole, toți își fac apariția pe Ușa din spatele scenei, în timp ce Femeia de serviciu/Criticul apare, aducînd o Masă, de undeva din dreapta: ea ne spune ce se sărbătorește acolo. Și vechea fotografie de familie prinde viață, este o aniversare, cu toasturi și toate acele mărunte, patetice (și comice) temenele în fața Tradiției... În plină sărbătorire, un Băiat care vinde ziare anunță izbucnirea Războiului: știm acum momentul temporal în care se plasează acțiunea — este începutul primului război mondial. Camera săracă a Imaginației se transformă într-un Cîmp de luptă, Infanta își părăsește rama în care a stat...

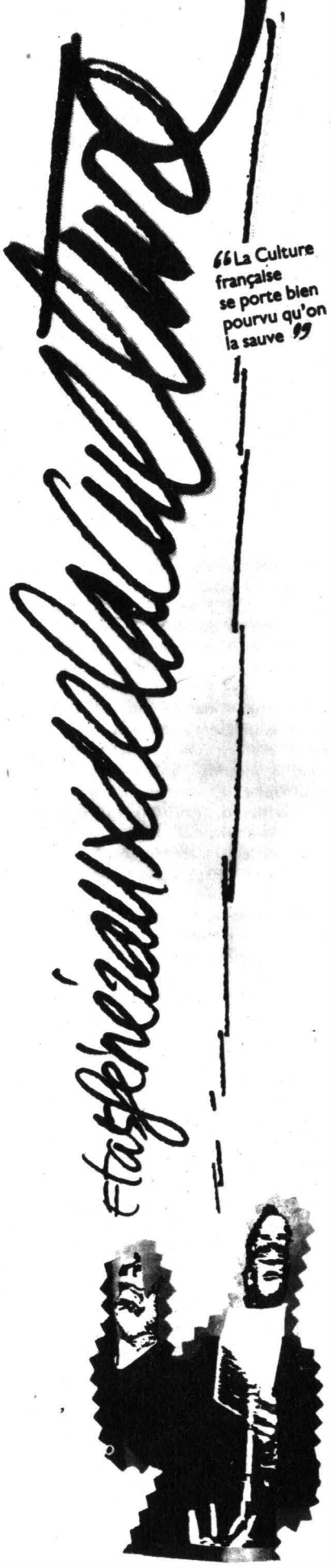
Este începutul celei mai copleșitoare metamorfoze teatrale — o transmografiere finală și definitivă, căci atinge moartea, Kantor s-a jucat cu Timpul, cu Istoria, urmărindu-le pînă în acel punct de dincolo de existență: imaginea ultimului act al piesei (al șaselea), în care totul încremenește la jumătatea unui gest. Ce se poate spune despre o asemenea experiență (unică, din cîte cunosc), decît că ne face să simțim, mai acut decît în cazul oricărei alte arte (poate pentru că este mai directă, așadar mai Patetică), că, așa cum spunea Kantor însuși, «arta nu trebuie să îngrijească societatea, arta ar trebui să fie mai degrabă o otravă»...? Acest Nebun (dar Nebun cu «n» mare, precum Sade, Artaud sau Beuys), care nu dorea altceva decît ca «publicul să fie răscolit interior... Să fie în stare de comoție... Răscolit nu doar estetic, ci ca pe pragul morții»! Ce altceva poate să însemne lupta sa nebunească (adică sublimă) cu formele, cu fenomenele de scleroză de orice fel (psihic și estetic), cu înghețarea în «avangardisme» care, ademenind libertățile, ajung să le închidă în dogme, și, în ultimă instanță, cu «Libertatea» însăși, cum o afirmă, cu superbă vehemență, în același extraordinar interviu luat de Guy Scarpetta în **La Règle du Jeu**, și din care am citat*...? Este un lucru atît de clar că omul acesta, Kantor, nu avea nici o «rețetă» pentru a face teatrul pe care l-a făcut (trupa sa, Cricot, formată din artiști, scriitori, oameni de cultură prieteni de-ai săi, așadar **actori neprofesioniști** — subliniere necesară —, a luat ființă în 1955), că el nu era Grotowski (pe care îl strivește sub ironii în interviul mai sus amintit) și — supremă ironie — nu dorea cîtuși de puțin să fie!..., că El, Tadeusz Kantor, era în primul rînd pictor — un pictor, genial, care a înțeles că se poate merge și **dincolo de rama tabloului** — acea ramă obsedantă din ultima sa piesă! Și explică tot el de ce: «Ai să vezi — îi spune el lui Scarpetta —, în spectacolul meu viitor, felul în care e tratată iluzia... Pe scenă există o «ramă» de tablou, iar în această «ramă» apar personajele, actorii, ca figurile dintr-un tablou... Iar eu, pictorul, stau în fața acestui tablou și încerc să le stăpînesc... Dar, de cum slăbesc controlul, ele se răzbună, fac ce le trece prin cap, ies din tablou, mi se opun... E un raport de forță... (...) Apar... fantomele prietenilor mei dispăruți. Doi mari pictori cu care am fost prieten, Maria Jarema și Jonas Stern. (...) De fapt este o piesă în care voi folosi și tot soiul de amintiri, o frescă a întregii perioade istorice, dar în mod poetic, ca o memorie ce nu se lasă stăpînită... Totul va fi centrat pe mine, după cum indică titlul: **Astăzi e aniversarea mea...** Recapitulez, fac un bilanț...»

Tăria lui Kantor de a investiga — dar ce spun, de a **diseca** ceva atît de profund, atît de intim precum memoria nu întîlnește, nici o clipă, vreun discurs cunoscut: el reinventează, agresat fiind și agresînd la rîndul lui, Istoria, Timpul însuși, pentru simplul și derizoriul fapt că el însuși, prin tușa pe care o așterne pe pînză, cu mîna ținînd penelul, **este** o părticică a acestei Istorii..., că, oricît s-ar răzvrăti, nu poate fi decît **în**, sau **în afara** ramei — niciodată absent față de ea. Și atunci, ce-i mai rămîne de făcut decît — așa cum ne dă de înțeles în această ultimă piesă, ultimă aniversare — să celebreze un spectacol fastuos, enorm, inenarabil, care să însemne moartea teatrului?... A unui teatru devenit sinonim al unei anume «deprinderi», al unui anume confort («... cred că publicul, în galerii, în teatre, s-a obișnuit cu tot. ... Încă de la început, în opera mea, eu nu am conceput arta ca o imagine a vieții, ci ca un răspuns dat vieții... văd, aici, acum, tot soiul de forme de teatru, de cinema, de literatură ce doresc să dea, în mod narativ, o «imagine» a epocii comuniste. Nu știu, poate că e necesar, după imaginile mincinoase pe care le-am înghițit, dar pentru mine nu e ceea ce înțeleg prin «artă»... E o narațiune, iar eu sînt împotriva narațiunii.»).

Nicicînd probabil, în acest secol, dilema creatorului nu a fost dusă mai aproape de limita aporiei, cu atît mai mult în teatru — care, prin natura lui, vehiculează, «trafichează» Imagini-cum-Pathos. Există, desigur, excepții: Beckett, de pildă. Dar, la el, nu există pathos... A păstra pathosul, dar în absența Imaginii — iată o întreprindere nebunească, a ucide brusc, suveran, **chiar sub ochii spectatorilor,** Iluzia — este ceea ce a făcut Kantor prin această piesă: a invitat publicul (pardon, Publicul — ca parte din spectacol) la moartea teatrului... Este un paradox demn de Cioran, și a făcut-o cu o voluptate a Jocului demnă de un Nabokov: cu singura deosebire că, de această dată — pentru ultima dată — scaunul creatorului rămîne gol. Acest spectacol — niciodată — nu va mai putea fi repetat. (**«Quelle barbarie»,** comentează Fata sărmană în actul al patrulea, observînd haosul din cameră, după ce Gloata trecuse pe acolo.)

ALEX. LEO ȘERBAN

* Pasajele conținînd convorbirea cu Tadeusz Kantor au fost traduse de Bogdan Ghiu și au apărut în «Contrapunct» nr. 32 1990.



CRISTINA DUMITRESCU

CULTURA ŞI SCARA DIN CHAMBORD

La începutul lunii noiembrie, la Berlin a avut loc o reuniune internaţională la care au participat aproximativ o sută de oameni de artă — scriitori, regizori, actori, dansatori, cineaşti, pictori, muzicieni, fotografi, critici, ziarişti etc. — din mai multe ţări ale Europei, Africii, Asiei şi Americii. Reuniunea, iniţiată şi organizată de Etats Généraux de la Culture, şi-a propus să discute problemele (numeroase, complicate, uneori grave) izvorîte din impactul culturii, al artei cu condiţionările de ordin economic, financiar. Înainte de a ne referi la punctele de vedere exprimate în cursul dezbaterilor se cuvine însă a da cîteva informaţii despre forul organizator, destul de puţin sau deloc cunoscut pînă acum oamenilor de teatru români.

Etats Généraux de la Culture (Stările generale ale culturii, deci, spiritual-serioasă trimitere la istorie, la Revoluţia Franceză) s-au născut dintr-o îngrijorare a oamenilor de artă faţă de un pericol tot mai accentuat în ultimii ani: mercantilizarea culturii, înscrierea ei în mecanismul dur al economiei de piaţă căruia nu-i poate rezista decît făcînd nesfîrşite concesii, coborînd mereu şi mereu nivelul exigenţei artistice, asimilîndu-şi creaţia cu o marfă ca oricare alta. Etats Généraux au luat fiinţă în 1987, în Franţa. Ca şi în 1789, la celebra Adunare a Statelor Generale ce a constituit preludiul Revoluţiei Franceze, s-a adoptat o declaraţie. Nu «a drepturilor omului şi ale cetăţeanului», de această dată, ci «Declaraţia Drepturilor Culturii». Coordonatele ei: Paris, 17 iunie 1987, Théâtre de Paris. Deviza adoptată: un citat dintr-o mai veche scriere a cineastului francez Marcel L'Herbier — «Cultura franceză se simte bine, totul e să scape cu viaţă». S-au angajat în această încercare de salvare, la început, cîteva zeci, apoi cîteva sute, acum cîteva mii de oameni de cultură. Iniţial din Franţa, după aceea şi din Germania, în prezent, practic, din întreaga lume. Pintre ei, nume celebre şi e suficient să-i amintim pe Antoine Vitez (unul dintre iniţiatori), Michel Piccoli, Jean-Claude Brialy, Annie Duperey, Jacques Démy, Pierre Mondy, Marina Vlady, Daniel Mesguich, Richard Bohringer, Gérard Depardieu, Robert Hossein, Jérôme Savary şi alţii. Şi mulţi, mulţi alţii.

Din 1987 şi pînă acum au avut loc numeroase reuniuni organizate de Stările Generale ale Culturii, la Paris dar şi la Bogotà, la Avignon dar şi la Moscova, Mogador, Lausanne. Anul acesta, gazdă a fost Berlinul, oraş-metaforă pentru momentul pe care-l trăim, după cum observa domnul Jack Ralite, neobositul, entuziastul animator al Stărilor Generale. Berlinul «care devine un loc experimental, un laborator social, politic şi cultural al dezordinii ce stăpîneşte lumea şi spiritele», Berlinul «unde se vede şi se trăieşte ca nicăieri altundeva marea derută în care se află oamenii acestui sfîrşit de secol».

S-a discutat mult şi despre multe anul acesta la Berlin. S-a discutat patetic şi spiritual, cu simţ al umorului şi cu simţ al responsabilităţii, cu îngrijorare şi cu nădejde; s-au dat exemple, s-au dat citate, s-au dat avertismente, ba... s-a şi cîntat de la tribuna sălii în care s-a desfăşurat întîlnirea. Inevitabil, problemele nu erau aceleaşi, exact aceleaşi pentru toţi participanţii. Sigur că pentru doamna Michèle Rakotoson, scriitoare din Madagascar, preocuparea principală nu se leagă de întreruperea unei emisiuni culturale la televiziune pentru inserarea unei reclame ci de faptul că există sau nu (şi nu există) hîrtie, orice fel de hîrtie, că există sau nu (şi nu există) cerneală, orice fel de cerneală. Sigur că preocupările evocate de doamna Rada Balareva, critic dramatic bulgar, păreau nu diferite ci chiar opuse acelora aduse în discuţie de Daniel Mesguich, actor şi regizor francez. Dacă reprezentanţii fostelor ţări socialiste vorbeau ca despre o inovaţie salvatoare de angajamentele încheiate pentru un spectacol, nu pentru o viaţă, de trupe nestabile, colegii lor occidentali atrăgeau atenţia asupra necesităţii de a proteja pe artişti, nemaiacceptînd angajamentele pentru un spectacol şi trupele nestabile. Accente amintind poziţiile de stînga, aproape (dacă nu chiar) comuniste, se făceau auzite în alocuţiunile celor din Vest; accente mult mai... capitaliste răzbăteau din cuvintele foştilor comunişti fără voie. Reprezentanţii ţărilor bogate, cu bugete alocînd sume importante culturii, deplîngeau sărăcia în care se zbate arta: reprezentanţii ţărilor

cu, să zicem, 0,33% erau preocupați de libertatea creației. Nu s-a vorbit, nu s-a putut vorbi totdeauna «la obiect». Era firesc ca scriitorul iugoslav Mile Pesorda să lanseze un apel disperat opiniei publice mondiale privitor la războiul civil din țara sa; ar fi fost imposibil ca artiștii din fostele țări comuniste să nu revină mereu, obsedant, la condițiile infirmizante în care au trăit și au creat timp de mai bine de patru decenii; cum ar fi putut dramaturgul Jean Metellus din Haiti să nu se refere la cenzură și la închisori politice, ori Abdellatif Laabi, scriitor marocan, să omită, în intervenția sa, implicațiile materiale și spirituale ale colonialismului? Temele cuprinse în programul tipărit erau trei: «Cultură, fonduri publice, fonduri private», «Europa, identități și cooperări culturale», «Artiști și public». Temele cuprinse de discuții sînt greu de numărat, ele se iveau, se dezvoltau, erau înlocuite de altele pe măsură ce erau înfățișate experiențe diferite, deci preocupări și proiecte diferite. O calitate a dezbaterilor a constat, după părerea mea, tocmai în această diversitate nu doar de opinii ci și de obiective concrete. Vorbitorii «s-au despărțit» adesea, întîlnindu-se, însă, mereu în dorința, în nădejdea, în responsabilitatea decis asumată de a ajuta cultura «să scape cu viață», cum spune deviza adoptată de Etats Généraux. Nu e de mirare, deci, că în cuvîntul său de închidere, Jack Ralite s-a referit la discuțiile purtate făcînd apel la o metaforă: scara castelului din Chambord. E o scară faimoasă, desenată — spune legenda — de Leonardo da Vinci pentru unul dintre cele mai mari și mai frumoase dintre castelele de pe Valea Loarei. Ea poate fi urcată în același timp de două persoane care nu se văd una pe cealaltă, pentru că de la parter pornesc două spirale cu trepte răsucite în jurul aceluiași ax, dar ale căror trasee sînt astfel concepute încît nu există puncte de intersectare. Ajunse sus, cele două persoane care s-au crezut singure se descoperă, cu surpridere, față în față. Plecate din același punct au ajuns, pe căi diferite (sau aparent diferite), în același punct. Mai sus cu cîteva etaje. ■

DIALOG

BUJAR SKËNDAJ:
(redactor-șef al revistei «Drama și teatrul» din Albania)

«Dramele vieții au fost mai tragice decît dramele teatrului»

— Se poate vorbi despre o tradiție teatrală în cultura albaneză?

— Dacă am căuta puncte de referință pentru trecutul teatrului albanez, ar trebui să evocăm nu o tradiție, ci o stea singuratică. Este vorba despre actorul de talie europeană, faimosul Alexander Moissi.

Deși fenomen izolat, el constituie pentru noi un fel special de tradiție. A trebuit să treacă mult timp pînă să putem distinge ceva de o autentică valoare artistică în teatrul albanez. Perioada anilor '70 este perioada cînd teatrul reușește să realizeze un dialog activ cu publicul, cînd se măsoară cu capodoperele dramaturgiei universale și în același timp descoperă valori scenice reale, regizori și actori de formație europeană. Aceasta este perioada cînd teatrul preia un loc de frunte în cultura și arta albaneză. Aceasta este perioada cînd pe scena teatrului albanez, în afară de școala lui Stanislavski, apar și alte școli, mai apropiate în timp și în spațiu. Din nenorocire, aceasta este și perioada cînd toate aceste rezultate și toate aceste speranțe se sting într-o noapte de groază, în mijlocul urletelor comuniștilor ortodocși. Cu iuțeala fulgerului, scena se însingerează. Actorii și regizorii sînt izbiți de pereții reci ai închisorilor, sala amuțește, teatrul se înăbușă. I se taie ramurile, i se scurtează trunchiul. Drama **Pete întunecate** este interzisă și anatemizată, autorul ei este condamnat, regizorii talentați, de cultură europeană, Mihallao Luarasi și Kujtim Spahivogli, după ce sînt discreditați, sînt închiși. Teatrul tremură sub biciul dictaturii. Și această situație a durat 15 ani...

— Dar despre teatrul de astăzi ce ne puteți spune!

— Acum teatrul este despuiat, plat și palid. A pierdut verticalitatea și puterea de interpretare profundă. Scena și-a pierdut farmecul. Drama a devenit ilustrativă. Interpretarea se simplifică, iar regia, într-o stare de degradare nemaiîntîlnită în teatrul albanez, se ocupă numai cu punerea mecanică în scenă a textului dramatic. Teatrul este traumatizat. Cu toate acestea se poate vorbi despre un nucleu încă viabil. Nici în anii cei mai aspri ai dictaturii n-au lipsit de pe scenă notele de critică la adresa aspectelor întunecate ale vieții. Cîteva fragmente de dramă, cîteva personaje au dezvăluit starea jalnică a omului sub dictatură. N-au lipsit eroii frămîntați de dileme și anxietăți, ba chiar și de intenția de a înfrunta răul din societate. Totuși, dramele din viață au fost mult mai puternice decît dramele din teatru. Nu numai înainte, dar și acum, și nu numai în Albania, ci oriunde.

Încă nu se poate face un pronostic asupra teatrului în general, asupra viitorului său, deși avem un mare număr de actori talentați. Poate acesta a fost motivul care a determinat publicul să nu se îndepărteze de teatru, nici chiar în anii cînd producția teatrală a fost foarte slabă. Actori ca Robert Ndrenica, Ndricim Gepa, Eva Alicaj, Hadri Rosi, Bujar Laco etc. au realizat roluri de neuitat. Depășind limitele textului scris, ei au aprofundat personajele și au înfățișat complexitatea vieții omenești, deci au redat drama nescrisă a omului, lucru pe care cenzura comunistă nu-l permitea. Acest fel de a vorbi al actorilor este o comunicare tainică, sugerînd lucruri ce nu pot fi spuse pe șleau. Se interpretează ceea ce nu trebuie spus, dar, în general, în statele totalitare, interesează ceea ce este interzis.

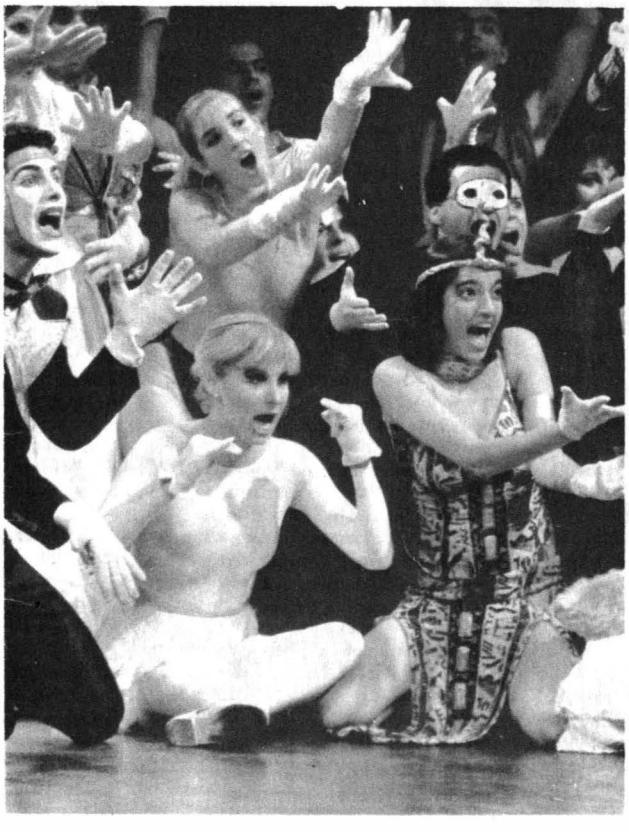
Acum se speră într-o reînviere a teatrului albanez. Această reînviere depinde în special de aptitudinile regizorilor. Dar, deocamdată, la noi regia este săracă și îndoielnică, rareori putînd fi numită regie artistică propriu-zisă. Oricum, nu ne pierdem speranțele.

V. HÎNCU

PERIPLU ISRAELIAN

Zece zile în lumea teatrului israelian presupun o acumulare de emoții duse pînă la uimire. Israelul e o țară în care semnele de exclamație se întîlnesc la tot pasul: minunea reîntoarcerii unui popor la solul său după milenii de peregrinări, minunea economică, cea a alungării deșertului, cea a fluxului uman atît de divers reclamîndu-se de la aceeași rădăcină etnică; universul lingvistic atît de bogat (pe lîngă ebraică, se vorbește, curent, idiș, rusește și în alte trei-patru limbi europene), tensiunea politică aproape continuă, dramatismul evoluțiilor militare — toate acestea alcătuiesc un mare spectacol. Efortul localnicilor de a tempera și normaliza cotidianul, de a face din Israel o țară asemenea oricărei democrații vest-europene are, de asemenea, o încărcătură dramatică. Programată și imprevizibilă în același timp, realitatea israeliană este și plină de umor. În repertoriile teatrelor nu abundă comediile poate și din acest motiv: viața străzii e saturată de ele, iar teatrul vrea — ca pretutindeni — să ofere și altceva.

Afișul spectacolelor din Tel-Aviv e dominat (sîntem în vara 1991; stagiunea nu se închide, aici, niciodată, Israelul fiind o țară turistică prin excelență) de succese mai vechi: **Menajeria de sticlă** de Tennessee Williams, imbatabilul **Arsenic și dantelă veche, Dragă mincinosule** și alte titluri care pentru un spectator din România nu mai sînt, de mult, «noutăți».Dar să fim drepți și cu umorul; acesta e preferatul publicului, dar în forma sa explozivă, burlescă, așa cum e în scurta comedie a irlandezului Sean O'Casey **S-a sfîrșit cum a început,** un memorabil succes de cassă. Directorul artistic al «Habimei» (Teatrul Național), dl. Shmuel Omer, vede în aceste succese garanția solidității financiare a instituției pe care o conduce. La «Habima» se joacă zilnic, în cele trei săli (cea mică, proiectată în formulă de «atelier», se numește aici «pivniță») cu cassa închisă. Teatrul se autofinanțează în proporție de 60%, dar nu știm dacă elegantul restaurant de la parter nu contribuie și el la asigurarea veniturilor. Ca și tirajele publicațiilor, ca și salariile, ca și subvențiile de la stat, resursele financiare reprezintă un subiect ocolit cu o decență greu de înțeles. Să fie vorba de o simplă sensibilitate sau de un «secret» bine păzit?



Secrete sînt și resursele Academiei de teatru «Beit Zvi» din Ramat Gan, una din cele șase școli superioare de artă teatrală ale țării. Domnul Gary Bilu, rectorul acesteia, obține, pare-se, credite însemnate de la instituții guvernamentale și particulare, din moment ce își extinde și în acest an activitatea, construind spații noi pentru sălile de studiu și ameliorîndu-le pe cele existente. De altfel, există un cult obsesiv al perfecțiunii sălilor de spectacol. «Habima» e o mică bijuterie din acest punct de vedere. Filarmonica, condusă de Zubin Mehta, de asemeni. Un confort excepțional oferă teatrul «Hacameri» din Tel-Aviv. Teatrul «Han» din Ierusalim, funcționînd între zidurile unui foarte vechi han turcesc, e de un pitoresc inegalabil în Israel. Modernul Municipal din Haifa este un vis de intimitate și de funcționalitate. La Zichron Iacov, o mică localitate din nordul țării, s-a deschis o sală de teatru de 400 de locuri (construcție finanțată de Histadruth — Confederația generală a sindicatelor), ce se integrează, fără exagerare, proiectelor arhitecturale și tehnice ale secolului viitor...

Mărturisim că numeroaselor impresii ale acestui scurt periplu li s-a suprapus interesul pentru viața oamenilor de teatru din România stabiliți în Israel. Nu sînt mulți, dar prezența lor este remarcabilă... Am văzut, la Haifa, piesa lui Eduardo De Filippo **Sîmbătă, duminică și luni** în regia lui Oded Cotler și scenografia Fridei Saham. Deși era o seară oarecare din cursul săptămînii, incinta teatrului era plină de un public receptiv și binevoitor. Spectacolul, solid, e interpretat cu har și înfruntă, cu brio, comparațiile cu filmul inspirat de aceeași piesă și avîndu-i ca protagoniști pe Sophia Loren, Mastroianni și Sordi. Rolurile principale sînt susținute de Hana Roth și Iusuf Abuadzi; printre parteneri i-am recunoscut pe Constantin Anatol și pe Alex. Munte, cu virtuțile lor ce țin de o veche și serioasă tradiție de teatru. Ei au dat reprezentației — în consens cu ceilalți interpreți — culoare, forță și certitudinea clară a lucrului bine făcut.

Moscu Alcalay este unul dintre actorii de bază ai «Habimei». El păstrează multe amintiri despre viața teatrală din România; are, aici, mulți prieteni. În Rozina Cambos (de asemenea la «Habima») recunoaștem temperamentul actriței care a strălucit, ca un meteor, în teatrul românesc al anilor '70. Ea îndreptățește, și acum, încrederea investită în vocația ei de maeștrii scenei noastre și de publicul românesc care a încurajat-o încă de la primii pași în această spinoasă profesie. Cu Gheorghe Miletineanu ne-am întîlnit la «Beit Zvi», unde este profesor. El vorbește, cu pasiune, despre prestigiul școlii. «Beit Zvi» e o carte de vizită a bunei pregătiri profesionale. Selecția individuală a candidaților este severă, iar lucrările dramatice în care studenții sînt chemați să-și încerce forțele și ale căror afișe sînt răspîndite în incinta instituției evocă, prin ele însele, criteriile înalte ale conducerii școlii.

În cele zece zile de recunoaștere pe teritoriul teatrului israelian, agenda cu nume de prieteni s-a îmbogățit substanțial. Nu-i putem aminti pe toți, dar cel puțin două nume rămîn ca piloni ai unei trainice punți pe care s-ar putea circula în viitor. Unul e Daniel Alter, energicul director al teatrului «Han». Dacă el deține un vocabular de cîteva cuvinte românești care amintesc de originea bucureșteană a părinților săi, Itzhak Bareket, un veteran al breslei actorilor, se rostește fără cusur în limba lui Caragiale. El și-a descoperit vocația și a debutat în preajma unor mari actori români. În cele peste patru decenii de cînd se află în Israel a jucat pe toate scenele țării; acum este secretarul departamentului de teatru al Histadruth-ului. Ascultîndu-l, fermecat de nebănuitele lui resurse de umor și înțelepciune, am înțeles care este temeiul de existență al teatrului israelian: spiritualitatea unei țări care speră și crede în miracole.

C. ISAC

În imagine: Academia de artă teatrală «Beit Zvi»: o oră de curs cu viitori actori.

CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ DE LA PARIS

GILLES COSTAZ

TOT CHÉREAU ȘI LAVELLI

În fiecare lună Parisul scuipă cincizeci de spectacole, clasice și ne-clasice, produse de serviciul public și de teatrele particulare. În noiembrie, dacă ar fi să facem un bilanț foarte provizoriu și necesarmente subiectiv, vom reține mai ales trei piese, cel puțin dintre acelea care se păstrează pe afiș (altele au o viață atît de scurtă!).

Prima, **Bucătărie și dependințe,** la Teatrul «La Bruyère», e scrisă și jucată de doi actori, Agnès Jaoui și Jean-Pierre Bacri, înconjurați de trei parteneri. Este reprezentarea unui dineu văzut dinspre bucătărie. Povestea în sine — primirea unui vechi prieten devenit vedetă de televiziune și pe care toți îl lingușesc în mod josnic — nu ajunge la noi decît în ecouri, în mici povestiri refractate. Totul e corect, secret, învăluit de tăcere. Rîsul e parcă suspendat, comedia — parcă ferită de alunecări în comic. Piesa pare făgăduită unui mare succes, ceea ce este un adevărat eveniment pentru un început de stagiune care se anunța curajos (puțini clasici, mai multe descoperiri decît în anii precedenți), dar care se vădește dezamăgitor.

Cea de-a doua, **Timpul și Camera,** la Odéon-Théâtre de l'Europe, este o piesă a germanului Botho Strauss, adaptată de Michel Vinaver și pusă în scenă de Patrice Chéreau. Acesta din urmă nu mai făcuse regie de doi ani încoace și toată lumea îl aștepta la cotitură.

Chéreau a luat bine curba, deși spectacolul nu este epocal. Piesa, narațiune complicată și parțial fragmentată, al cărei personaj e mai degrabă un apartament decît oamenii ce se întîlnesc în el, nu se pretează manierei nemăsurate, care e aceea a marelui Chéreau. Ceea ce a căutat el aici este, evident, o nouă modernitate, acel limbaj care ar defini anii '90 și căruia nimeni nu știe, de fapt, să-i exprime formula.

Oare acest labirint de scene somptuos detaliate și parcurse să fie modernitatea? S-ar părea că în text există prea multe artificii. Dar spectacolul nu e, din această cauză, mai puțin tulburător, la fel ca acele întîlniri ce par să nu aibă nici o însemnătate și care nu încetează să-ți bîntuie memoria. Marele Chéreau are, de astă dată, simțul atingerii ușoare a ființelor și, în plus, se amuză și știe să ne facă să rîdem de comportamentul personajelor masculine. Chéreau făcîndu-și publicul să rîdă: iată noutatea! A vrut să concureze montarea aceleiași piese, realizată de prietenul său Luc Bondy la Schaubühne din Berlin. Nu putem să comparăm, dar spectacólul franțuzesc este foarte frumos: înscris într-un decor de Richard Peduzzi, decor a cărui nuditate nu e contrazisă decît de o mare coloană din care parvine vocea înregistrată a lui Jeanne Moreau.

Modernitate înseamnă poate, pur și simplu, actrița care «bîntuie» cel mai bine acest apartament, Anouk Grinberg. Pe Anouk, înainte ca filmul **(Mulțumesc, viață)** să pună stăpînire pe ea, am văzut-o crescînd de la o piesă la alta. Îndurerată și rîzătoare, cu vocea ei de vioară ce cîntă și-și oprește suspinele la jumătate, cu prezența ei tandră ce se șterge pentru a se impune mai decisiv, ea este aici, mai mult ca oricînd, o actriță de excepție, în acest parcurs labirintic al unei femei căreia autorul îi rescrie povestea în fața noastră, schimbîndu-i episoadele vieții după propria lui fantezie, oprind piesa din mers pentru a o face să reînceapă dintr-un punct complet opus aceluia pe care îl văzusem.

Cea de-a treia piesă e montată de un alt mare regizor, Jorge Lavelli, care a reluat la Théâtre National de la Colline spectacolul ce a deschis în 1991 festivalul de la Avignon: **Comedii barbare** de Valle-Inclán. În Spania (unde a fost de curînd prezentat) și în Franța se redescoperă acest text-fluviu pe care autorul spaniol l-a scris la începutul secolului și care este un fel de roman dialogat. Pînă acum nimeni nu a îndrăznit să-l pună în scenă. În versiunea franceză a lui Armando Llamas, durează șase ore și povestește, cu o luxurianță nebună, viața unui senior din Galicia sfîrșitului de secol XIX, care impune un jug teribil supușilor săi și care apoi se purifică, ajungînd să trăiască pentru cei săraci și să moară sub loviturile propriilor săi copii.

Isabel Karajan și Michel Aumont în «Comedii barbare»

Lavelli are simțul frescei. Într-o vastă arie despuiată, de culoare ocru, cu marginile înălțate, prin care actorii intră cel mai adesea, el a compus un fel de auto sacramental al erei moderne, alternînd scenele lipsite de efecte cu exploziile baroce. Distribuția e minunată: Denise Gence, Michel Aumont, Maria Casarès, Jean-Quentin Châtelain și o remarcabilă debutantă cu nume celebru, Isabel Karajan.

Cît despre noii autori, ale căror piese sînt jucate mai puțin timp, două nume trebuie citate în primul rînd: Valère Novarina, mare maestru al limbajului, a cărui ultimă piesă, **Eu sînt,** la Théâtre de la Bastille, este totodată un act de disperare și o veselă sărbătoare a cuvîntului și a litaniilor de termeni inventați, și Louis-Charles Sirjacq care, tot la Théâtre de la Bastille, în tripticul său **Leo Katz și operele sale** reinventează teatrul în episoade, făcînd să se succeadă trei aventuri ale personajului — un amărît care dă mereu greș în tot ce întreprinde și ale cărui vorbe au un fel de burlesc metafizic. De mult un autor francez nu ne-a mai făcut părtași la un asemenea simț al dialogului...

(În românește de A.G.)

ALICE GEORGESCU

«BRASIL, BRASIL...» (II)

A vedea pentru a treia sau a patra oară un spectacol de teatru (bun) e un lucru plăcut. A asista la un spectacol românesc jucat în străinătate e un lucru interesant (pentru mine, şi nou) şi mişcător într-un fel anume, greu de explicat. A constata că are succes e un lucru şi agreabil, şi emoţionant, şi salutar pentru sentimentul de mîndrie naţională căruia, din păcate, nu i se oferă chiar deseori ocazia să se manifeste. Dar a călători 17 ore cu avionul, traversînd Sahara şi Oceanul Atlantic, şi a sta 10 zile într-un oraş din cealaltă emisferă fără să vezi — vorbind despre teatru — altceva decît spectacole pe care le ştiai aproape pe de rost de-acasă este (şi nu mi se pare de neînţeles) un lucru cel puţin frustrant. Iată de ce, la capătul cîtorva zile în care activitatea culturală braziliană mi se înfăţişase exclusiv sub forma programelor deloc «zdrobitoare» ale celor şapte canale de televiziune ce se recepţionează la Sao Paulo, am hotărît, precum Mohamed, să mă duc eu la «munte», căci altminteri acesta risca să rămînă pentru totdeauna necunoscut. Şi am început prin a ataca cel mai înalt pisc vizibil la momentul dat, anume pe domnul Joao Càndido Galvao, directorul Bienalei, critic de artă (într-o vreme şi critic de teatru) şi editor al unei frumoase reviste de plastică. Ascensiunea n-a fost uşoară dar, după un număr de insistenţe, am izbutit să obţin un interviu. Iată-l.

— După cîte ştiu, această ediţie a Bienalei este prima la care participă şi spectacole de teatru, iniţiativă ce vă aparţine. De ce aţi ales tocmai teatrul!

— De fapt, Bienala avea şi prin anii '50 o secţiune de teatru, care nu cuprindea însă decît expoziţii de scenografie; apoi s-a renunţat la ea. Am încercat să o reactivez şi să o amplific acum doi ani, cînd am invitat trei trupe străine şi şapte braziliene. Anul acesta hotărîsem să aducem la Bienală toate artele şi formele de creaţie care se adresează ochiului; urma să fie şi o secţiune de film, una de modă şi aşa mai departe. Nu cred că e bine ca artele să fie separate, ele trebuie să conlucreze. Din păcate, la multe am fost nevoiţi să renunţăm. Paradoxal, teatrul a fost mai uşor de adus.

— Cum aţi ajuns să invitaţi cele două trupe româneşti!

— Anul trecut, la un congres ţinut la Lisabona, am întîlnit un critic român care mi-a vorbit despre spectacolul lui Andrei Şerban şi astfel l-am «redescoperit» pe Şerban, pe care îl ştiam mai de mult, de cînd lucra în Statele Unite. Aşa că am venit pentru cinci zile în România, unde am văzut **Trilogia.** Aici mi s-a vorbit şi despre Teatrul «Bulandra». Am invitat cele două teatre, dar erau probleme cu transportul. Apoi am fost anunţat că în această privinţă lucrurile s-au aranjat. Şerban a venit la Sao Paulo încă din ianuarie, a văzut mai multe spaţii de joc şi a ales ce a socotit că i se potriveşte. Despre «Bulandra» n-am mai avut nici o ştire; am trimis mai multe fax-uri la Ministerul Culturii din Bucureşti, dar n-am primit nici un răspuns, aşa încît am crezut că au renunţat. Abia cu puţin timp în urmă am primit un telefon de la Paris (?! — n.n.) prin care am aflat că totuşi vor veni. Numai că acum nu puteam să le dăm alt spaţiu decît acesta.

— La Bucureşti Hamlet **arăta cu totul altfel decît aici!**

— Evident, sala de-aici a fost cu totul inadecvată, dar... Oricum, eu mă bucur că au venit ambele teatre, aşa se poate vedea mai bine cît de divers şi de bogat e teatrul românesc. Modul de a face teatru al «Bulandrei» nu e prea obişnuit pentru spectatorul brazilian; e un tip de teatru de nuanţe, de fineţe, pe cînd publicul nostru e sensibil mai mult la ceea ce se adresează simţurilor decît la ceea ce se adresează intelectului.

— Dar cum e teatrul brazilian! Cel puţin, în momentul de faţă...

— Acum e într-o fază de căutare. După mulţi ani de dictatură (Brazilia a avut pînă nu demult guvern militar, **n.n.**), oamenii de teatru sînt dezorientaţi, nu mai ştiu ce să facă. Înainte era destul de simplu: luptau cu cenzura. Dar acum? Înainte duşmanul era cunoscut şi se luptau cu el. Acum trebuie să coboare îi ei înşişi să caute duşmanul, şi asta e mult mai greu. De pildă, toată lumea era convinsă că acum vor apărea o mulţime de piese care nu putuseră fi jucate — ba nici chiar scrise — în timpul dictaturii, însă... n-a apărut nimic. Mai trist e că unii autori au încetat să scrie — şi erau buni. (Uluitoarea asemănare dintre Brazilia şi România — şi nu doar în ce priveşte teatrul — o descopeream, cei aflaţi acolo, zi de zi, **n.n.**). Acum se încearcă un fel de întoarcere la originile teatrului brazilian, mai ales în zona spectacolului. E un teatru de tip aparte, de carnaval, care se joacă îndeobşte într-un spaţiu circular; începe cu elemente comice — clovni etc. şi continuă în tonalitate de dramă. Este foarte interesant dar, din păcate, sînt probleme cu actorii, care preferă să lucreze pentru televiziune, unde cîştigă mai bine. Foarte puţini lucrează în teatre. Mai degrabă în cooperative, dar apoi tot la televiziune fug.

(Sună telefonul. Dl. Galvao răspunde, pare mirat, contrariat, pronunţă cîteva negaţii la rînd, apoi, acoperind microfonul, către mine: «E chiar televiziunea, canalul ,,Globo'' — firmă serioasă, produce şi Ness, **n.n.** —, dumneavoastră ştiţi ceva despre trei actori de la Naţional care nu mai vor să se întoarcă în România? Vor o confirmare, ca să dea ştirea pe post.» «Nu ştiu nimic, zic, şi nici nu cred că e adevărat!» «Asta le-am spus şi eu, dar insistă!» Dl. Galvao mai emite răspicat cîteva negaţii şi închide. «Ca să vezi, tocmai cînd vorbeam de ei!» Ştirea a fost difuzată două zile mai tîrziu. Nu era adevărată. Dar în Bucureşti avea loc «Mineriada», episodul 4...)

— Sînt multe companii independente în Brazilia!

— **Toate** companiile trăiesc din banii lor. Acum cîtva timp a existat o lege privind subvenţiile, care permitea să se dea ceva bani de la buget pentru teatru, dar acum legea s-a schimbat, iar de vreo doi ani situaţia e critică. Există patru companii de balet care capătă subvenţii, dar teatrele — deloc.

— Am auzit că şi Bienala are probleme financiare.

— Aşa e. Am primit bani numai din partea municipalităţii; de la guvernul local, nimic (Sao Paulo e capitala statului cu acelaşi nume, **n.n.**), de la guvernul federal, tot nimic. Şi banii de la sponsori au fost foarte puţini.

— Din program am văzut însă că aţi invitat destul de multe trupe străine...

— Nu vin chiar toate cu spectacole; de pildă, Peter Stein a trimis doar fotografii, la fel şi Svoboda.

— Dar teatrele braziliene merg în turnee în străinătate!

— Nu prea mult, dar oricum, în ultimii ani au început să iasă, mai ales în America Latină şi în Spania. Unul dintre tinerii regizori, Carlos Roset, lucrează mult în Statele Unite, a montat de curînd **Visul unei nopţi de vară** la New York, în Central Park. Mai avem un regizor tînăr, extrem de talentat, Gabriel Villela, ale cărui spectacole sper că vor putea fi văzute şi de străini.

Profit de ocazie ca să-i spun d-lui Galvao cît de rău îmi pare că n-am văzut deloc teatru brazilian. Îmi sugerează prompt să asist la o repetiţie a lui Villela, tocmai, cu **Viaţa e vis** de Calderón de la Barca, montare ce va fi prezentată, mai tîrziu, în cadrul Bienalei. Cum mă declar (şi chiar sînt) foarte încîntată, pune mîna pe telefon şi, deosebit de amabil, îmi stabileşte o întîlnire pentru a doua zi, apoi îmi trasează, pe un plan al oraşului, drumul de la hotel la teatru. Din fericire, e foarte aproape, pot ajunge în 5 minute de mers pe jos. Pentru Sao Paulo, asta ţine de miracol.

Şi astfel voi vedea, în seara următoare, o repetiţie care, aveam să aflu, fusese programată special pentru mine. În primul moment de pauză regizorul şi simpatica lui asistentă şi coregrafă, Vivian Beuckup (a vizitat România ca turistă prin '85 şi ţine minte Bucureştiul, care i-a plăcut foarte mult), mă prezintă trupei. Toată lumea începe să aplaude. «Aplauze pentru actorii din Trilogie!», mi se explică. «Dar eu nu sînt actriţă! Dimpotrivă, sînt critic...». Toţi rîd, dar aplauzele continuă. «Oricum, eşti româncă!».

Mă aşez în sală, alături de regizor, care

(CONSEMNĂRI) DESPRE

RELATIVITATEA ANOTIMPURILOR ÎNTR-UN SPAȚIU LATIN

Fideli promisiunii făcute domnului Iacov (brazilian din părinți români, el însuși vorbitor de română și pasionat om de teatru) de a vizita școala de teatru din Sao Paulo rămîn (doar) cinci: Ion Caramitru, Gelu Colceag, Paul Chiribuță, Nina Brumușilă și Daniela Mișcov.

Mașina gonește printr-o zonă a orașului absolut necunoscută nouă. Sîntem parcă înghițiți de o imensă gură aspiratoare, strînși în tentaculele unui spațiu labirintic și angoasant. Din vitrinele situate la etajul unor case în stil colonial ne privesc personaje de ceară îmbrăcate elegant, ca pentru un bal din înalta societate, diorame luminate feeric și aranjate teatral, marcînd drumul ca niște reclame sui generis.

Școala de teatru se află la marginea estică a orașului, într-un campus numit «Cidade Universitaria», un loc deschis, plin de verdeață și de liniște. Acest orășel pașnic, desprins vizibil prin arhitectură și atmosferă de rest, pare o oază. Aflăm că studenții au aici absolut toate facilitățile civilizației, pentru studii și distracții, în general.

Dacă n-ar fi delimitat de un perete de sticlă, interiorul școlii ar semăna cu al unui vapor sau, mai degrabă, cu al submarinului imaginar al «Beatles»-ilor. Cu muchiile vopsite în galben aprins, pe o latură sînt ferestre, pe alta — uși. Pardoseala holului este acoperită de o mochetă poroasă de cauciuc, ce absoarbe orice zgomot de pași. Vizităm școala cu ajutorul domnului Iacov devenit, din spectator al Hamlet-ului, gazdă, ghid și translator. Din atmosferă simțim imediat că am fost așteptați, priviri și zîmbete le caută pe ale noastre, voci calde ne salută. Ni se deschid ușile multor săli de studiu: laboratorul de psihodramă, de dicție, de machiaj și peruci, cel pentru mișcare și dans, apoi sala-magazie de recuzită (Nina privește cu mare interes, copleșită de frumusețea și mulțimea obiectelor ce ocupă camera din podea pînă-n tavan, într-o desăvîrșită dezordine, încîlcite parcă de un dibaci ucenic vrăjitor: evantaie din pene de struț, voaluri, catifele, scaune sculptate și cîte și mai cîte).

În drumul ce-l străbatem prin culoarul lung întîlnim un pian, apoi manechine în somptuoase costume elisabetane, cu broderii, gulere și bijuterii, gata pentru a fi îmbrăcate. Sînt aici aproape toate personajele principale din Hamlet, gîndesc, și îmi amintesc apoi de dioramele văzute în vitrină, cît de subtil au anticipat atmosfera de aici. Intrăm. Cam 60 de studenți stau pe latura rezervată, deduc, spectatorilor, iar noi, emoționați, ocupăm spațiul «scenei». Ne privim cu zîmbet cîteva secunde. Le simțim așteptarea, nerăbdarea — ne cercetează curioși, avizi de a lua cunoștință de noi. Atmosfera e, dintr-o dată, caldă. Înțeleg din privirile și gesturile lor că nu e nevoie de traducere, observ că nu-și disimulează plăcerea de a rosti și ei vorbele românești. Aproape instantaneu vocile lor exprimă, în cor, ceea ce intuisem; vor să audă cuvintele în esența lor românească, să le deducă ei singuri înțelesul. Astfel că vor repeta constant, cu maximă încîntare, ca niște copii vrăjiți de propria descoperire, cuvintele asemănătoare, preluîndu-le muzicalitatea specifică, savurînd comuna rădăcină latină, sunetul vocalelor și al consoanelor. Foșnetul, murmurul, gesturile transmit o chemare, se dăruiesc fără nici un fel de stinghereală, dorința de dialog se revarsă pasionant prin priviri, apoi prin cuvinte, după care explodează într-o vibrație continuă de exclamații sau mirări. Foarte pe scurt, Ion Caramitru le prezintă fișa identității spirituale românești, oferind cîteva repere: relația specială dintre cultural și politic, mitul Mioriței, coordonate ale spațiului nostru interior, teatrul lui Caragiale, teatrul de azi — succesele și problemele lui.

Treapta următoare a întîlnirii o reprezintă exercițiile de improvizație. Tinerii iau parte cu aprindere la joc, ca la un ritual, cîțiva iau febril notițe. Sînt multe momente cînd, aproape concomitent, se vorbește în română și portugheză. Nu au răbdare, de cum au înțeles ceva își exprimă starea prin gesturi și priviri, cuvintele sînt, astfel, o simplă confirmare a unei comunicări deja înfăptuite. Comunică limpede cu noi dar, aflați în această desăvîrșită efervescență emoțională, se comunică total și pe ei înșiși.

În continuare, Ion Caramitru descompune cu metodă gradele interpretării, de la recitarea expresivă la interiorizarea înțelesurilor. O studentă citește, recită, interpretează o poezie aleasă la întîmplare. În portugheză, așa e jocul. Transmite melancolie. Tulburată, reține cuvîntul «dor» (dicționarul confirmă, mai tîrziu, revelația — în portugheză, și ea născută din matricea arhaică a latinei, «dor» are aceleași conotații).

În noi se revarsă fluidul emoției unei comunicări sufletești, jocul se încarcă de semnificație, așezîndu-se grav, pe multe niveluri.

Cînd preia ștafeta Gelu Colceag, vulcanul curiozității lor erupe de-a binelea; domnul profesor nu prididește cu explicațiile. Vor să știe tot, și încă ceva pe deasupra, despre organizarea Academiei de teatru, despre sistemul de admitere, predare, examinare, despre subiecte, exigențe, condiții, despre ce înseamnă a fi actor de teatru în România — dar student? —, cîte teatre sînt în țară, în București, cum sînt organizate, cîți actori mai sînt, care e proporția celor tineri, dar a publicului în general în sălile de spectacol, dacă e greu, ușor, frumos, ce piese se joacă, s-au jucat, se vor juca... Sînt fascinați; noi, copleșiți, aproape că depunem armele. Acum, înăuntru, atmosfera e de vară toridă, zeci de minute uităm de frig și de oboseală, între ei și noi nu există nici o umbră a prejudecății, rezervei, minciunii, nici un fir de zgură a orgoliului, nici o crispare, dialogul e proaspăt, limpede, natural. Noi, însă, nu mai avem timp, energie, e foarte tîrziu, nu ajung vorbele, nu încap suficient de multe pe minut pentru a acoperi cantitatea pe care ei ar putea-o devora... Nu putem încheia decît abrupt. Ion Caramitru își asumă misiunea cea mai grea, semnalul de sfîrșit. Îi reușește minunat, printr-o poezie: «Brîndușile» de Blaga. Ei o recită în cor, cuvînt cu cuvînt, cu aceeași intonație, același accent, vrăjiți de muzica limbii și a versurilor, obsedați de o virtuală traducere a sensului imaginilor «gospodărind cenușile», «gest tomnatic» și chiar de aceea a «brîndușilor» (cuvînt pe care ei îl cîntă ca pe un refren misterios), ajung să tălmăcesc în gînd un înțeles al poeziei, acolo, pentru acea seară de la școala de teatru din Sao Paulo. În simbolul brîndușelor este închisă, întreagă, fragilitatea și subtila frumusețe a primăverii, prin speranță, viață, prin femininul suav al florii.

Realizez, astfel, că anotimpurile în care, obiectiv, ne aflăm (e septembrie), după care funcționăm organic, ei și noi, sînt diferite: primăvară și toamnă. Poezia și jocul înalt al comunicării sub semnul artei și al obîrșiei comune le-a contopit. Cu semnificație, aș zice.

DANIELA MIȘCOV

a făcut și decorul. Pe scenă e prezentă toată distribuția, exclusiv feminină (un singur personaj — născocit de regizor —, un fel de dublu al lui Segismundo, e jucat de un bărbat), căci e prima repetiție în costume. Fastuoase, inventive, puțin «trăsnite» au fost concepute de un tînăr artist plastic, Romero Andrade Lima, deja un «nume» al graficii braziliene. Nu-mi pot da prea bine seama de felul cum va arăta spectacolul finit, căci lipsește tocmai protagonista — Regina Duarte, vedetă de oarecare notorietate —, aflată la Rio, unde are un contract la televiziune (iar!). Pot observa, oricum, o fantezie bine temperată, umor puțin sarcastic și o mare frumusețe a imaginii plastice. Aș fi dorit mult să văd tot spectacolul. «Nu-i nimic, mă consolează Gabriel Villela, poate mai vii în Brazilia sau poate venim noi în România!». Și, în fond, de ce nu?

În exclusivitate pentru
revista «Teatrul azi»

MICHAEL BLACK

NOUA DRAMATURGIE ŞI TEATRUL BRITANIC

Poate că de la Shakespeare încoace şi, cu siguranţă, după cel de-al doilea război mondial, teatrul britanic s-a bucurat de o reputaţie internaţională demnă de invidiat. A fost îndeobşte socotit cel mai bun şi deseori a împărtăşit el însuşi această părere. Nu încape nici o îndoială în privinţa faptului că după 1945 atît noile scrieri dramatice, cît şi teatrul clasic au vădit o vitalitate arareori constatată în trecut. Mai toţi criticii englezi sînt de părere că teatrul din Marea Britanie a cunoscut o vîrstă de aur în intervalul de timp dintre premiera **Priveşte înapoi cu mînie** de John Osborne, în 1956, la Royal Court, şi montarea lui **Macbeth** în regia lui Terry Hands la Royal Shakespeare Company, în 1975. Acum această vîrstă de aur este de domeniul trecutului. Spectacolele de dramaturgie clasică poartă pecetea unui plictis doct (în definitiv, cîte pot fi modalităţile de a juca un **Hamlet!**), iar spectacolele cu piese noi stau sub semnul teatrului de lamentaţie socialistă naivă, asumată în general de angajarea de mult secătuită pe calea teatrului de realism social. **Déjà vu.** Bineînţeles că nu au încetat să apară scrieri de cea mai bună calitate; ele constituie însă excepţia, nu regula. De ce?

Una din cauzele evidente ale acestei situaţii este lipsa de resurse financiare. După înfiinţarea Consiliului Artelor (Arts Council) în 1948, teatrul bazat pe texte clasice, precum şi cel care prezenta scrieri dramatice noi au beneficiat de un nivel de subvenţii statale îmbinate cu independenţă artistică nemaiîntîlnit pînă atunci şi — judecînd după cum stau lucrurile în prezent — fără şanse de a se repeta în viitor. Datorită acestei politici de subvenţionare au avut Royal Shakespeare Company şi Teatrul Naţional din Londra posibilitatea de a funcţiona scutite de orice constrîngere impusă de încasări. Tot aceste subvenţii au permis dezvoltarea impetuoasă a unor teatre din ţară, ca Haymarket în oraşul Leicester, Playhouse la Nottingham, Old Vic la Bristol şi Crucible la Sheffield. Acestor teatre vîrsta de aur le datorează marile spectacole cu texte clasice, precum şi cele cu texte ale aproape tuturor autorilor contemporani pe care i-au sprijinit şi popularizat; lor le datorează Osborne, Arnold Wesker, Joe Orton, Tom Stoppard, Howard Brenton. David Hare, Christopher Hampton şi mulţi alţii propria reuşită.

În zilele noastre este cu neputinţă să ne imaginăm o asemenea enumerare de talente proaspăt descoperite. Astăzi Teatrul Royal Court are noroc dacă îşi poate permite să prezinte patru piese noi în decursul unui an, el care obişnuia să joace în acest răstimp douăsprezece. La teatrele din ţară lucrurile stau atît de prost, încît mulţi oameni sînt de părere că ele se află pe punctul de a se prăbuşi. Din cauza lipsei de mijloace financiare cele mai multe au ÎNCHIS acum studiourile rezervate pieselor noi. Teatrul Crucible din Sheffield cunoaşte o atît de acută lipsă de bani încît nici nu are un director artistic care să-i stabilească repertoriul (fapt pe care l-am resimţit pe pielea mea, el fiind unul din motivele nemontării anul trecut a unei piese noi scrise de mine). În cercurile teatrale, explicaţia concisă a acestei regretabile stări de fapt constă de regulă din două cuvinte: Margaret Thatcher. Regina politică a Marii Britanii din anii '80 nu era, în general, o adeptă a subvenţiilor de stat şi nici iubitoare a artelor în special. În mod curent se presupune că ea a retras teatrelor sprijinul statului pur şi simplu din antipatie şi rea-voinţă.

Poate să fi fost aşa. Numai că declinul subvenţiilor are cauze anterioare perioadei Thatcher. El datează de pe la mijlocul deceniului al optulea, cînd britanicii şi-au dat într-un tîrziu seama că economia lor se afla într-o gravă decădere. Mult lăudatul Stat al bunei stări (Walfare State) devenea prea cos-

NICOLAE SCARLAT

ITINERAR

La 75 de kilometri de New Haven se află Waterford, o mică aşezare rurală în apropierea Atlanticului. La începutul acestui secol, un actor celebru în vremea lui şi-a cumpărat aici o căsuţă, un refugiu după o viaţă petrecută în nesfîrşite turnee. Povestea lui şi a familiei sale avea să devină mai celebră decît el însuşi. Pentru că unul dintre cei doi fii ai săi s-a numit **Eugene O'Neill.**

The Monte Cristo Cottage — pentru că acesta e numele pe care O'Neill-tatăl l-a dat vilişoarei în amintirea rolului ce i-a adus faimă — este cadrul a două piese cu rezonanţe autobiografice: **Oh! Tinereţe** şi **Lungul drum al zilei către noapte.** Renovată cu grijă şi mobilată cu multe piese autentice, **Monte Cristo Cottage** adăposteşte acum Casa memorială Eugene O'Neill. Amenajarea ei a costat substanţiale eforturi, pentru că puritana Nouă Anglie nu a agreat niciodată familia O'Neill. De îndată ce gloria i-a surîs, dramaturgul a vîndut căsuţa şi s-a mutat — întîi la New York, iar mai tîrziu în California.

Sub ochii circumspecţi ai localnicilor, Waterford adăposteşte acum **Centrul Teatral Eugene O'Neill.** În afara Casei memoriale se află aici, pe terenul unei foste ferme, **Institutul Naţional de Teatru** şi **Institutul Naţional al Criticilor.** Aici are loc anual **Conferinţa Naţională a Dramaturgilor.**

Cele ce se petrec în «tabăra artiştilor» par a-i nelinişti pe cei din partea locului. Mai mult chiar decît prezenţa şantierelor de pe malul opus al estuarului, unde General Dynamics construieşte submarine atomice. În fiecare primăvară şi toamnă, timp de 14 săptămîni, studenţi din toate colţurile Statelor Unite vin să petreacă un stagiu de practică şi antrenament teatral. Iar vara, locul lor e luat de cîte un grup venit de cine ştie unde. Germania sau Uniunea Sovietică, de pildă.

Cursurile încep la 7 şi jumătate dimineaţa şi se termină la 10 seara. Sîmbăta şi duminica nu sînt libere. Condiţiile de studiu şi locuit sînt cu totul modeste în raport cu standardele marilor universităţi americane. Cursul e intensiv din raţiuni de economie. Cele de 14 ori 7 zile vor echivala în «creditele» universitare ale fiecăruia cu un semestru de studii — indiferent de facultatea la care sînt înscrişi. Pentru că orice student de pe cuprinsul Statelor Unite se poate înscrie la aceste cursuri a căror menire este să-i familiarizeze cu adevărul meseriei pe toţi veleitarii într-ale teatrului — aspiranţi la faima de actor, la renumele de regizor ori la gloria de dramaturg. Selecţia candidaţilor se face pe baza unor chestionare, a cîtorva recomandări şi... a unei îndelungate convorbiri telefonice. Numărul celor admişi nu depăşeşte capacitatea de găzduire a complexului: 46 de locuri pe serie.

tisitor şi teatrul — deşi constituind o cheltuială mică — făcea parte din el. Atunci, pe la mijlocul acelui deceniu, a renunţat Consiliul artelor la planul său de a înfiinţa cinci Teatre naţionale sau federale (ca în România sau în Franţa), care să complinească pe cel din Londra. Tot atunci, pe la mijlocul anilor '70, nivelul subvenţiilor a început să fie «îngheţat», şi nu sporit anual potrivit normei procedurale anterioare, din anii de după război. Începînd din acel moment, a supravieţui în teatru a devenit o treabă anevoioasă. Şi, mai cu seamă, a naibii de anevoioasă dacă eşti tînăr.

Încă şi mai anevoioasă dacă eşti tînăr şi doritor să scrii într-un fel nou. Nu numai pentru că lipsa de fonduri ridică dificultăţi mari în calea jucării unor texte noi. Decisiv este şi faptul că s-a rupt legătura între teatrul subvenţionat şi teatrul comercial din West End. La începutul anilor '60, primele piese de Harold Pinter au fost prezentate de producătorul particular Michael Codron, abia după aceea au fost jucate de Royal Shakespeare Company. Nimic asemănător nu se mai petrece astăzi. Apoi, în vîrsta de aur, o piesă nouă jucată pe scena unui teatru subvenţionat de prim rang genera un asemenea răsunet, încît de multe ori îi determina pe producătorii din West End să transfere spectacolul pe o scenă comercială pentru un număr mare de reprezentaţii, ceea ce oferea autorului (şi producătorului) şansa de a cîştiga mulţi bani. Or, a cîştiga o sumă însemnată este, în definitiv, de importanţă vitală pentru necesitatea lumească de a-ţi asigura subzistenţa în timp ce scrii o altă piesă.

În prezent, marea majoritate a pieselor noi sînt jucate în săli foarte mici, «marginale», cu o capacitate de sub o sută de spectatori, într-o tentativă precară de a menţine în viaţă noua dramaturgie, de cele mai multe ori în spaţii improvizate, situate deasupra unor «pub»-uri şi fără nici un fel de subvenţie. De obicei, piesa se joacă timp de patru săptămîni, după trei săptămîni de repetiţii. Actorii, scenografii, autorii, practic toţi cei implicaţi în montare lucrează pe gratis, sau pentru ceva ce se numeşte «parte din profit» şi care de obicei este egal cu nimic, teatrele fiind atît de mici încît nu ai cum realiza un beneficiu. În anii '80, teatre ca Old Red Lion şi The Bush (care îşi trag numele de la «pub»-urile deasupra cărora funcţionează) au depus o muncă admirabilă în astfel de condiţii dezavantajoase. La urma urmelor, a fost preferabil aşa decît să nu se joace deloc aceste piese noi. Însă notorietatea unor astfel de montări în afara cercurilor teatrale este minimă. Piesa scrisă într-un spirit nou a devenit un eveniment subcultural, spre deosebire de evenimentul cultural în spiritul şi maniera consacrate; drept urmare, a încetat să-i mai intereseze pe producătorii din West End. Întrebaţi-l pe un tînăr de optsprezece ani, student la teatru, care este dramaturgul preferat de către el şi colegii lui şi are să vă indice autori în vîrstă de cincizeci de ani, ca Hare sau Brenton sau Hampton (acesta din urmă este preferatul meu). Practic, un dramaturg tînăr nu are cum să dobîndească un renume naţional, cu atît mai puţin unul internaţional. Şi este probabil adevărat, ca în stilul prevestirilor care se adeveresc automat, că majoritatea tinerilor scriitori de astăzi merită într-o măsură mai mică să fie renumiţi. S-au obişnuit într-atît să scrie pentru teatre mici, încît nu au decoperit cum trebuie scris pentru cele cu capacitate mare, ceea ce face să scadă şi mai mult şansele lor de a-şi vedea o piesă jucată şi apreciată pe o scenă mare, chiar dacă banii necesari ar fi disponibili fie pe căi comerciale, fie sub formă de subvenţie.

Revin astfel la ceea ce am denumit anterior angajarea secătuită pe calea teatrului de realism social. Retrospectiv, nu totul se arată a fi fost auriu în cursul vîrstei de aur. Nu mi se pare că din succesul acelei piese definitiv social-realiste care este **Priveşte înapoi cu mînie** a rezultat în mod logic un teatru mare. Mi se pare mai curînd că el a dus la dramaturgia minor sentimentală proprie serialului TV **(soap opera).** În definitiv, realismul social este de departe genul cel mai adecvat dramaturgiei de televiziune şi nu celei de teatru, iar în prezent majoritatea dramaturgilor tineri se orientează spre TV pentru a-şi cîştiga existenţa. Dacă au noroc, obţin un succes cu o piesă nouă pusă în scenă la un teatru «marginal», suscită astfel interesul unui producător de la televiziune şi li se oferă un contract pentru seriale TV. După care, mai mult decît probabil, sînt definitiv pierduţi pentru teatru. Ca să scrie bine pentru scenă, un dramaturg trebuie să fie înzestrat cu un simţ dramatic original, o voce proprie, originală şi preocupat de o tematică originală. Un autor de seriale TV necesită exact opusul însuşirilor enumerate mai sus. El sau ea trebuie să scrie întocmai ca orice alt autor căruia i se cere să producă anual cincizeci sau o sută de episoade ale unuia şi aceluiaşi serial, cu aceleaşi per-

AMERICAN

Studenţii sînt împărţiţi în grupe care se concentrează, prin rotaţie, asupra unor proiecte diferite: scenografie, interpretarea unei piese de Shakespeare, regizarea unei piese, o pantomimă, scrierea unei piese etc. Activitatea e practică **(process oriented).** «Nu poţi învăţa pe cineva să joace ori să scrie. Poţi cel mult să-l ajuţi să-şi dea seama dacă e în stare să facă lucrul acesta» — spune **Richard Digby Day,** un distins regizor britanic, profesor şi co-director al Institutului, alături de dramaturgul american **Ernest Schier.** Care, la rîndu-i, spune: «Sîntem un grup de Actori dedicaţi spectacolului de Trupă. La sfîrşitul stagiului fiecare va şti ce înseamnă să fii un profesionist şi va fi pregătit să intre în rîndurile artiştilor de teatru, sau să continue a învăţa pentru dobîndirea unei diplome universitare. Dar, vreme de 14 săptămîni, vom mînca şi vom bea Teatru. Totul, în uimitorul decor al **Centrului Eugene O'Neill,** la cîţiva paşi de vuietul plajelor de pe Long Island...»

Printre artiştii invitaţi să lucreze cu studenţii **Institutului Naţional de Teatru** s-au numărat **Joe Chaikin, Glenda Jackson, Harold Prince** şi **Peter Brook.** Dintre numeroşii oameni de teatru care au donat cărţi şi sume de bani Institutului am reţinut numele lui **Paul Newman** şi al lui **Robert Redford.**

Institutul se finanţează din taxe şi donaţii. Taxele plătite de studenţi sînt modice — dacă le raportăm la cele 15-18.000 de dolari plătiţi pentru un an de studiu la una din marile universităţi particulare. Chiria unei cămăruţe din vechiul conac se ridică, însă, la 30 de dolari pe zi.

Am asistat cu toţii la două ore ale cursului de pantomimă al lui **Peter Lobdell.** La ora prînzului ne-am amestecat pentru 45 de minute cu studenţii în cantina Institutului. Cu deschiderea tipic americană, am aflat multe unii despre alţii. Greu de ghicit care dintre ei avea ceva comun cu teatrul. Majoritatea veneau de la facultăţi fără nici o legătură cu arta sau literatura. Trăiau însă o experienţă care îi fascina.

Istoria **Institutului Naţional de Teatru** se întinde pe ceva mai mult de zece ani. E prea devreme să apreciezi măsura în care el este util teatrului american. Tot ce se poate spune este că funcţionează. Ca şi în cazul numeroaselor şcoli de teatru apărute în cîteva luni la noi în ţară, cererea a născut oferta. Şi va trebui să aşteptăm multe toamne pînă să numărăm ce s-a ales de boboci.

Ziua vizitei noastre la Waterford s-a încheiat plăcut, în jurul unei cești de ceai servită în salonul casei O'Neill. Cufundat în balansoarul centenar al actorului O'Neill, am savurat versurile poeţilor preferaţi ai dramaturgului O'Neill — Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Yeats şi T.S. Eliot — în lectura eminamente britanică a lui Richard Digby Day. ■

sonaje acționînd în același cadru. Se adevereşte astfel o altă profeție. De la o vreme, producătorii de TV au început să se plîngă că nu mai reuşesc să găsească dramaturgi buni. Aşa încît, dacă în urmă cu cincisprezece ani BBC aducea pe micul ecran în decurs de un an cincizeci de piese, acum nu mai oferă decît cinci sau şase — şi acestea semnate de obicei de autori care s-au afirmat în timpul vîrstei de aur. Televiziunea spune că nu găseşte dramaturgi şi, bineînțeles, dramaturgii nu pot obține spațiu pe micul ecran.

Mai sînt şi alți factori, prea complecşi pentru a fi examinați în cuprinsul acestui articol; de pildă, efectul sponsorizării artelor de către firme comerciale sau industriale, fapt întîmpinat cu ostilitate de mulți oameni care lucrează în teatru, dar care mie mi se pare binevenit; la urma urmelor este vorba de bani, şi banii sînt în bună parte la originea crizei. Se afirmă frecvent că oamenii de afaceri sînt dispuşi să-i finanțeze doar pe cei care sînt deja celebri, dar iată că, în decursul anului trecut, Mobil Oil Company a fost sponsorul unui nou concurs de creație dramatică. Mai este şi faptul că New York-ul, în mod tradițional a doua casă a teatrului britanic, întîmpină acum la rîndul său multe din greutățile cunoscute nouă. Apoi, faptul că după perioada de experimentare culturală din anii '60, societatea britanică a păşit într-o fază mult mai conservatoare, cînd interesul public în ce priveşte scrierile noi este oricum redus. Se cuvine amintită şi împrejurarea că teatrele din Marea Britanie sînt în general conduse de progeniturile experimentalismului din anii '60, care fiind, de pildă, deprinşi la tinereţe cu subvenții mari, nu s-au prea adaptat unui climat mai puțin prielnic. La aceasta se adaugă faptul că ei pornesc de la premise culturale eronate, axate frecvent în jurul tentativei de a induce prin şoc spectatorilor o «clarificare» intelectuală (care de multe ori nu poate fi deosebită de o aservire intelectuală). Aceşti oameni sînt răspunzători pentru conotațiile depreciative dobîndite de termenul de **divertisment.** Mai este şi faptul că elita teatrală, educată de obicei la Oxford şi Cambridge, nu ține pasul cu o lume din ce în ce mai europeană. Noi, britanicii, încă nu am depăşit dificultatea postimperială de a învedera că şi culturile altor popoare ar putea fi deopotrivă de interesante şi de valoroase ca a noastră; aşa se explică tendința multor teatre de a prefera dramatizări după romane din epoca victoriană unor piese noi aparținînd dramaturgiei altor țări. Dar dacă vîrsta de aur a fost atît de aurie, cum se face că regizori de calibrul unor Jonathan Miller, Michael Bogdanov şi Peter Brook au plecat de fapt din țară?

Atunci, cum de persist în a fi dramaturg? Dispun de două răspunsuri, ambele determinate probabil de împrejurarea că sînt tînăr (am 29 de ani). Răspunsul succint este că sînt încăpățînat şi nu mă dau bătut. Răspunsul ceva mai lung este că sînt îndeajuns de prezumțios pentru a fi convins că, în pofida sorților, pot să răzbat şi să acced la un public larg. Ştiu însă că un astfel de public nu poate să fie doar cel din Marea Britanie sau de la New York. În primul rînd, nu este destul de larg şi, în al doilea rînd, mă îndoiesc că ar nutri destul interes. Un tînăr englez care lucrează în prezent ca secretar literar la Hamburg mi-a spus de curînd: «Ştii, se pune foarte serios întrebarea încotro se îndreaptă piesa englezească?». Noi, britanicii, avem foarte mare nevoie de influența altor culturi europene care să o revitalizeze pe a noastră (este ceva ce se petrece în domeniul romanului britanic, prin intermediul unor scriitori ca Julian Barnes, fapt care explică probabil de ce la noi sînt mai numeroşi oamenii dispuşi să citească un roman nou decît să se ducă să vadă o piesă nouă). Îmi doresc un public de pe întreg continentul, care să nu fie definit sau îngrădit de frontierele naționale. Se înțelege de la sine că un astfel de demers presupune o substanță dramatică relevantă oriunde, în nici un caz acele piese axate pe o problematică politică națională, pe care continuă să ni le ofere cu precădere teatrul realismului social britanic. Bănuiesc că aceasta este cerința în mare măsură încă neîndeplinită de către generația mea. Dacă am dreptate, atunci această probă trebuie trecută de către aparținenții la această generație de oriunde ar proveni, din Franța, din Cehoslovacia sau din Germania. Sau din România. Este ceea ce conferă acestei cerințe un caracter pasionant şi frumusețe.

(În românește de *BEATRICE STAICU*)

CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ DE LA ATENA

MONICA SĂVULESCU-VOUDOURIS

«CARTEA DIN DREPTUL INIMII»

Nu înțeleg cum de-am putut trăi pînă acum fără să ştiu că o parte a sufletului meu se află în Atena, pe strada Hristou Ladá! Şi nu o parte oarecare, ci partea lui cea mai bună. Cea care aş dori să nu moară niciodată. Sufletul meu de intelectual democrat din «generația anilor 60—70». Care nu-şi va pierde probabil pînă în ultima clipă entuziasmul şi încrederea în oameni.

Strada Hristou Ladá, deci. În centrul Atenei, din artera principală, Stadiou. O Stadiou cu circulația întreruptă de coloanele de grevişti şi de demonstranți. Împotriva inflației. Împotriva şomajului. Intru în clădirea cu numărul 5—7 din str. Hristou Ladá. Bat la uşa pe care scrie «Theatro». Două încăperi mici. Un culoar. Cărți, manuscrise, afişe, machete, schițe de decoruri. Toate purtînd semnăturile celor mai prestigioase personalități ale culturii greceşti din zbuciumatul nostru secol. Documente rare, unicate. Pe care nu le găseşti în nici un alt muzeu al lumii. Adunate aici de posesorul lor (după cum mi-o va mărturisi) nu pentru a acumula valori. Nu pentru a lăsa moştenire bogăției familiei sale. Ci pentru a le putea oferi într-o zi oamenilor, ca bun cultural, spre studiu şi documentare.

Sînt invitată să iau loc pe o canapea, în mijlocul acestei dezordini sublime. Şi nu-mi trebuie decît cîteva minute pentru a mă simți acasă, ca după un drum lung, în care-ai tînjit să-ți găseşti limanul. Mă simt printre ai mei, cu oameni pe care nu i-am văzut pînă acum niciodată. Cărora pot să le spun de la prima întîlnire tot ce cred eu despre lume. Ba chiar să le povestesc cum mi-a jucat viața feste. Probabil pentru că, se ştie, ideile şi idealurile nu au patrie. Patria lor e peste tot.

Aici, pe strada Hristou Ladá, la numărul 5—7, sînt în Grecia lui Kostas Nitsos. El este întemeietorul şi sufletul minunatului loc numit Editura «Theatro». Alături de el e soția lui, Efi Roditi, ani de zile reputată artistă a Teatrului Național. E multă artă în felul cum se mişcă frumoasa doamnă printre lucrurile de artă. Eleganța şi rafinamentul ei țin de scenă. Şi e un mare spectacol prezența ei aici. Sensibilizează, prin sensibilitatea ei, cadrul. Îl încălzeşte.

Şi tot alături de Kostas Nitsos e tînăra lui colaboratoare, Anthi Kavvada. Face parte din ultima generație de jurnalişti pe care el i-a format. Şi, după spusele dascălului, asemenea celui mai mic copil dintr-o familie, ea este şi cea mai reuşită. În ceea ce o priveşte pe Anthi, ea declară deschis: «Întîlnirea cu Kostas Nitsos a fost cea mai mare şansă a vieții mele».

Vorbesc cu Anthi Kavvada despre cîțiva artişti români. Ei fac parte, îi spun, «dintr-o clasă foarte înaltă». Şi, dîndu-mi imediat seama de aproximativul comunicării într-o limbă străină, simt nevoia să adaug: «Nu socială, desigur». «Bineînțeles că nu socială», sosește replica ei. «Doar, de pozițiile sociale, **we don't care about».** Iată deci, în cîteva cuvinte, filosofia locului în care am privilegiul de-a mă afla.

Şi-acum despre Kostas Nitsos. Lucrează în jurnalistică de peste 50 de ani. A format cîteva generații de ziarişti. A ridicat cîteva cotidiene şi reviste la un tiraj de nesperat. La Institutul de Arte Plastice se predă un curs despre calitatea publicațiilor lui. Este deci un «clasic» în profesie, un om cu un trecut mare. În același timp însă, Kostas Nitsos este un nume a cărui faimă în viitor este asigurată. Fiindcă în momentul de față este editorul unei colecții cu un titlu semnificativ: «Cărți pentru totdeauna» (Vivlia ghia panta).

A început de foarte tînăr jurnalistica, la ziarul «Ta Nea». În scurt timp a devenit directorul acestui ziar. Şi, sub direcția lui, «Ta Nea» a atins cel mai mare tiraj pe care l-a avut vreodată un ziar în Grecia. Paralel a început editarea revistei «Theatro». Şi din nou a bătut recordul tuturor tiraje-

lor: de la o publicație de 1 000—1 200 de exemplare, la una de 10.000.

«Care este secretul acestui succes?», îl întreb. «Ta Nea» a adus pentru prima dată masiv într-un ziar, pe lîngă evenimentul politic și social, și reprezentarea cu mare pondere a evenimentului cultural. Iar «Theatro» a contrazis ideea preconcepută că înalta ținută intelectuală și grafică este un obstacol pentru marele public.

«Am considerat întotdeauna — spune Kostas Nitsos — că moneda cea mai valoroasă este calitatea. Unde există calitate, există teren pentru succes. Personal, sînt mulțumit de demersul meu. Fiindcă am reușit să contrazic o falsă regulă. Am avut forța să merg împotriva curentului. Și-am dovedit că ținuta intelectuală nu scade scorul publicității».

Mai există însă și un alt secret al acestui succes, îmi spune Kostas Nitsos. Revista n-a publicat doar materiale informative despre teatru. Ea a fost o revistă a marilor viziuni despre lume. A pus în circulație marile întrebări ale epocii, a adus în discuție principii ca democrația, libertatea ș.a.m.d. A fost deci un mijloc de-a forma conștiințele. Chiar și pentru grecii aflați în diaspora. Mulți mandatari greci, în contactele lor cu străinătatea, o prezentau ca pe-o carte de vizită, o garanție de ținută, stil și profesionalism, care le mărea șansele de reușită.

«De ce v-ați propus îndeplinirea unui asemenea program cultural printr-o revistă de teatru?», îl întreb pe Kostas Nitsos. «Pentru că teatrul e o oglindă a lumii. Prin teatru vorbești despre întreaga stare a unei societăți. El face legătura între prezent, trecut și viitor.»

În jurul acestei reviste s-au adunat cei mai interesanți intelectuali ai vremii. Ea a cumulat astfel o capacitate imensă de gîndire și de talent. Care a beneficiat, pentru a fi exprimată, și de experiența editorială a lui Kostas Nitsos. «O publicație apărută într-o țară mică precum Ellada — îmi spune el — a reușit să fie considerată punct de avangardă în tehnica tipografică. Principiul nostru a fost: mens sana in corpore sano. Idei progresiste, revoluționare, deci, prezentate cît mai atractiv cu putință. Nu comercial, ci rafinat estetic. Am considerat că revista se adresează celor cu gustul format, dar că, în același timp, ea formează gustul cititorilor.»

Pentru a-și susține spusele, Nitsos îmi arată coperțile cîtorva numere ale revistei. Printre ele, una semnată de Tassos, reprezentînd un portret al lui Shakespeare. „Tassos e cunoscut în lumea întreagă — îmi spune Nitsos. Laurence Olivier avea în biroul lui acest chip al lui Shakespeare. «Grecul Tassos l-a creat pe adevăratul Shakespeare, obișnuia să spună. Un Shakespeare bizantin, un PANTOKRATOR»".

Între 1981 și 1985, Kostas Nitsos a lucrat ca director al Teatrului Național din Atena. S-a întors însă la redacția lui de pe strada Hristou Ladá, unde publică acum cărți. În ultimul an, editura a scos patru volume de teatru, semnate de Yannis Ritsos (de care pe editor îl leagă o prietenie de-o viață). Piesele sînt total necunoscute în Grecia. Manuscrisele lor nu le-a avut nici măcar autorul. Dar le-a avut Yannis Veakis, în România. În anii de detenție, Ritsos i le-a trimis lui Veakis, pentru a le pune la adăpost *. Aparatul critic și studiul care însoțește ediția, scrise de Kostas Nitsos, aduc informații extrem de importante și inedite asupra autorului și a epocii.

O altă publicație pe care mi-o arată editorul, o bijuterie tipografică, este de originalitate mondială. E vorba despre «Cartea din dreptul inimii», un carnet scris de mînă de marele tragedian al teatrului grec contemporan Emilios Veakis. Rolul regelui Lear, copiat și adnotat de el, rol pe care l-a purtat peste tot cu sine, în buzunarul de la haină, timp de 5 ani înainte de a-l interpreta. „Cartea — îmi spune Nitsos — este editată în onoarea profesiunii de actor. Ea arată cît putea acest tragedian să-și iubească meseria. Tipărirea nu e o problemă editorială, ci una morală. Pentru a rămîne «pentru totdeauna» (ghia panta) o pildă a felului adînc, definitiv în care un om s-a implicat în cultură."

Aici discuția noastră se întrerupe. Un ziarist tînăr vine să-i ia lui Nitsos, pentru un post de radio din Pireu, un interviu despre această «carte din dreptul inimii». Ziaristul scrie și el piese de teatru. Una dintre ele i s-a jucat anul acesta la Festivalul de la Edinburgh. Este un om prompt, care știe ce vrea. «Dumneata îți faci foarte bine meseria de jurnalist», îi spune doamna Efi Roditi. «Lăsați, doamnă — răspunde el, devenit deodată modest. Nu vă uitați la soțul dumneavoastră?»

Părăsesc deci redacția din strada Hristou Ladá. Ies în centrul Atenei, printre coloanele de greviști și de demonstranți. Sînt brusc apăsată de atmosfera neliniștită din această toamnă ateniană, unde peste tot se vorbește numai despre bani și despre inflație. Sînt și mai apăsată de întrebarea (căreia nu i se mai găsește răspuns pe nici un meridian al lumii) ce se va alege oare de noi, cei care nu știm să facem bani, ci cultură?

Un singur lucru e cert. Că ori de cîte ori voi întîlni pe vreunul din această tagmă (damnată și atotputernică) la limita curajului, îl voi sfătui să-l caute (măcar în gînd), pentru îmbărbătare, pe Kostas Nitsos. De care m-am despărțit, de altfel, rostind nu «adio», ci «solidaritate!!!». ■

Atena, 9 octombrie 1991

* **N.R. În România au fost montate în premieră mondială: Dincolo de umbra chiparoșilor** (Ansamblul de Teatru grec), **Toiegele orbilor** (Teatrul dramatic din Brăila; regia și traducerea Yannis Veakis, scenografia Elena Pătrășcanu-Veakis), **Dealul cu fîntîna arteziană** (Teatrul de Stat din Sibiu; regia Nicoleta Toia, scenografia Helmut Stürmer).

JAN KOTT, MAI PUȚIN ȘI

BEATA GUCZALSKA: Care este situația teatrului în cultura europeană? Continuă el să ocupe un loc important sau devine un fenomen marginal, pierzînd în concurența cu filmul și cu televiziunea?

JAN KOTT: Prima neînțelegere provine din accepția diferită atribuită termenilor. Noțiunile de teatru, teatralitate, spectacol s-au extins foarte mult. Se șterge granița dintre ceea ce numeam odinioară teatru și ceea ce se numește astăzi «show», adică spectacol. Opera, care pe vremea mea era un gen foarte convențional, cu schemă riguroasă, s-a teatralizat și deseori spectacolele cele mai teatrale, realizînd într-o măsură idealurile Marii Reforme, adică sinteza dansului, luminii, muzicii etc., sînt tocmai cele de operă. Pe de altă parte, s-au dezvoltat one-man show-ul, recitalul, reprezentația de pantomimă, (...) teatrul de păpuși și semipăpușăresc. Formele teatrale sau parateatrale s-au extins și diversificat. Nemaivorbind de televiziune, unde rolul teatrului este imens. La televiziunea americană se practică un gen numit docu-dramă, document dramatizat, în care limita între așa-numita ficțiune teatrală și transmiterea strict reportericească a faptelor se estompează. Acest tip de teatru stîrnește de altminteri numeroase discuții în contradictoriu. La televiziune sînt teatralizate diverse rubrici, uneori chiar și telejurnalul. Funcția teatrului ca text transmis o dată cu imaginea corpului, cu muzica, privit ca un conflict dramatizat, pare să exercite o influență tot mai mare asupra vieții noastre. S-a teatralizat informația, care odinioară era o notiță în presă sau un comunicat sec transmis la radio, și trăim doar în lumea informației, care lovește în noi de dimineață și pînă noaptea.

B.G.: Oare în acest sens nu se poate vorbi despre o criză a teatrului?

J.K.: Nu. Teatrul se transformă, dar mi se pare că ocupă un rol tot mai mare în viața noastră, chiar și în cea cotidiană.

B.G.: Ați putea semnala unele fenomene care definesc în maniera cea mai caracteristică aceste direcții ale schimbărilor?

J.K.: Mai întîi interesul pentru operă al celor mai renumiți regizori de azi. În al doilea rînd, un fenomen foarte greu de catalogat, constituind o formă teatrală aparte, și anume teatrul lui Robert Wilson: un număr enorm de persoane, un fast extraordinar, o tehnicizare a decorurilor, un spectacol aproape static sau cu o mișcare foarte lentă. Teatralizarea oricărei informații — deci asta ar fi în al treilea rînd. Așadar, dacă se vorbește despre o limitare a locului pe care îl ocupă teatrul în cultură sau despre decadența teatrului, aceasta se referă numai la ceea ce înțelegeam altădată prin teatru dramatic, adică patru-cinci actori care interpretează un text dramatic într-un spațiu închis.

B.G.: În cazul acesta, cum stau lucrurile cu teatrul tradițional? Mai are vreo șansă?

J.K.: Greu de răspuns, pentru că diversele genuri și forme teatrale se întrepătrund. Fără îndoială, locul teatrului tradițional este mai modest decît a fost cîndva, mai întîi pentru că numărul noilor creații dramatice remarcabile, care ar putea stîrni imaginația oamenilor de teatru sau care să se adreseze individului sau colectivității, este foarte redus. Dramaturgia este în evidentă recesiune în toată lumea. Fără o dramaturgie tradițională este greu de închipuit un teatru tradițional. Un fenomen interesant din acest punct de vedere este prezența neobișnuit de masivă a lui Shakespeare, niciodată nu s-a jucat atîta Shakespeare ca acum, în fiecare an au loc cîteva sute de premiere — începînd din Japonia și pînă în Statele Unite, din Alaska și pînă în Africa Centrală.

B.G.: Vom reveni numaidecît la Shakespeare. Ați spus că teatrul este prezent la televiziune și în diferite tipuri de reprezentații de masă. Într-un asemenea teatru este loc pentru tragedie?

J.K.: Bineînțeles. Părerea des vehiculată cu privire la dispariția tragediei este falsă. Să ne amintim că cel mai mare dramaturg contemporan, autorul celui mai remarcabil teatru contemporan, este Beckett, care a scris un teatru profund tragic. Extinzînd sensul noțiunii, Beckett este scriitorul care s-a apropiat cel mai mult de esența tragicului, de la începutul lumii. (...)

B.G.: Dar Beckett există în ceea ce am denumit adineauri teatru dramatic, în care funcționează o scenă, niște spectatori și niște actori.

J.K.: Nu prea îmi plac aceste împărțiri și definiții. Firește, dacă teatru dramatic este numai cel în care apare împărțirea în scenă și spectatori...

B.G.: Și în care privim un actor pe viu, nu prin intermediul camerei.

J.K.: Da, dar la Beckett actorii se află uneori după o perdea, nu li se vede decît gura sau doar li se aud glasurile. Ori, cum se întîmplă într-una dintre cele mai importante opere contemporane, **Ultima bandă de magnetofon a lui Krapp,** apare un actor și, ca al doilea personaj al dramei, vocea lui, imprimată pe bandă. Aceste lucruri sînt foarte departe de ceea ce era obligatoriu cîndva în teatru, de aceea aș și evita împărțirea în tradițional și netradițional.

B.G.: Mergeți des la teatru în America? Cum este teatrul american?

J.K.: Nu merg prea des la teatru pentru că sînt bătrîn și bolnav. Sau, ca să reiau formula socrului meu, sînt sănătos la minte și bolnav la trup, dacă ar fi altfel aș merge la teatru. Locuiesc la două ore de New York. Petrec multe luni din an la Los Angeles, unde teatrele nu sînt prea interesante. Acolo mă duc la teatrele studențești sau la cele așa-zise «off off», care nu sînt bune, ba sînt chiar foarte proaste, dar se întîmplă să fie amuzante, pe afișul lor figurează numeroase reluări după modele pseudoavangardiste. Alte experiențe în materie de teatru american nu am.

B.G.: Ce mi-ați putea spune despre dramaturgia contemporană în afară de faptul că este în decadență?

J.K.: Trebuie să mărturisesc, într-un fel cu rușine, că în ce privește dramaturgia citesc mai mult clasicii, și anume acele opere despre care intenționez să scriu.

B.G.: E și acesta signum temporis, **dacă s-ar ivi niște drame ca acelea ale lui Beckett, desigur le-ați citi.**

J.K.: Așa presupun și eu.

B.G.: Cum se prezintă din acest punct de vedere teatrul polonez?

J.K.: Iată încă o întrebare nu prea nimerită pentru mine. Ce știu eu cu adevărat despre teatrul polonez? Ultima oară am fost în țară cu un an și jumătate în urmă, acum am văzut **Comediantul** cu Tadeusz Lomnicki, care este un actor uimitor, și ca spirit și ca fizic, un soi de mare mașină teatrală, nu se știe dacă el interpretează personajul sau dacă personajul îl interpretează pe el, apoi un spectacol muzical foarte interesant, pregătit de Malgorzata Dziewulska, pe muzica lui Șostakovici, la Conservatorul din Varșovia, și asta e cam tot. Am văzut filme, nu și piese de teatru, nici măcar cele despre care se vorbește mult, cum ar fi **Hamlet IV** a lui Wajda. Experiențele mele teatrale datează de treizeci, patruzeci de ani.

B.G.: Credeți că în Polonia teatrul are șansa de a redobîndi răsunetul social pe care l-a avut în perioada lui Octombrie?

J.K.: În momentele de tensiune socială, care sînt însoțite de cenzurarea mijloacelor de informare, teatrul îndeplinește rolul de locțiitor: devine tribună politică și tribună socială. Să presupunem că s-ar crea o situație, de altminteri puțin probabilă, în care cenzura clericală ar fi atît de puternică, încît opere privind problema libertății erotice sau libertatea femeii de a decide soarta progeniturii proprii n-ar putea apărea în mass-media. S-ar putea atunci ca teatrul să încerce să înfrîngă această cenzură. Teatrul joacă un atare rol social atunci cînd anumite mesaje informaționale sau însăși comunicarea pe plan intelectual sînt blocate. În multe țări din America Latină, teatrul politic a fost foarte puternic. În Statele Unite — am văzut acest lucru cu ochii mei —, în timpul războiului cu Vietnamul, toate campusurile universitare s-au preschimbat într-un soi de teatru alternativ. În momentele de tensiune, teatrul devine un acumulator.

B.G.: Ce se întîmplă cu teatrul cînd tensiunea lipsește?

J.K.: Atunci teatrul se ocupă de sine. După cîte am aflat, **Hamlet IV** de Waj-

MAI MULT DECÎT TEATRUL

da nu este un **Hamlet** politic şi nici unul de moravuri, ci unul estetic, pune probleme ale femeii care joacă un rol de bărbat, ale funcţiei actorului, ale funcţiei teatrului ca atare.

B.G.: În teatrul polonez este foarte puternică tradiţia acelui «a fi în loc de». Este, asemeni culturii poloneze în general, non-metafizic şi rareori pur estetic.

J.K.: De aceea nici nu văd ca teatrul metafizico-estetic să aibă un viitor. Dacă la un moment dat se va dovedi necesar sau dacă un alt tip de teatru va rămîne pustiu, poate că un asemenea teatru va dobîndi o raţiune de a fi. Şi apoi, în situaţia care se conturează în Polonia, de limitări financiare şi lipsuri privind dotarea, probabil se va ajunge la închiderea multor teatre. Vor rămîne numai cele în care apar pe scenă mari actori. La urma urmei, ceea ce rămîne cu adevărat din teatru, neţinînd seama de agitaţiile sociale şi politice, este arta actoricească. Trebuie să recunosc că, în momentul de faţă, adevărata plăcere mi-o oferă nu o piesă nouă sau o punere în scenă interesantă, ci un mare actor sau o mare actriţă jucîndu-şi rolul.

B.G.: Aţi pomenit despre primejdiile economice. Există însă şi altele: naţionalismul, exaltarea naţională, reproducerea continuă a martirologiei naţionale, exprimarea unor emoţii sociale nu dintre cele mai bune. Oare va reuşi teatrul să biruie aceste dificultăţi de diferite feluri? Oare pentru a se salva va trebui să se comercializeze cu totul?

J.K.: Teatrul naţionalist şi patriotic, în sensul bun şi în sensul rău al cuvîntului, care şi-a avut rostul atît în timpul războiului, cît şi după aceea, în momentul de faţă nu poate conta pe un ecou larg. În special din cauză că, în actualele condiţii materiale, va fi un teatru intelectual şi va fi nevoit să se adreseze intelectualităţii. Piesele patriotice şi pseudopatriotice s-au uzat şi cred că dinspre partea lor nici o primejdie nu ameninţă teatrul. Dacă privim spre viitor, atunci vor exista, pe de o parte, un teatru semipornografic, foarte distractiv şi la un nivel foarte scăzut, şi pe de alta, un teatru elitar, de mare actorie şi al unor piese foarte bune. Vor exista un teatru asigurînd nevoi foarte joase şi unul pentru nevoi foarte înalte, şi nimic la mijloc. E prognoza mea personală.

B.G.: Cu cîţiva ani în urmă aţi creat formula «teatrul esenţei», care şi-a cîştigat o relativă popularitate. Această formulă vă e de folos acum, în interpretarea diverselor fenomene teatrale?

J.K.: Ca şi în privinţa altor lucruri despre care am scris, formulei «teatrul esenţei» nu-i acord în momentul de faţă prea mare importanţă. «Teatrul esenţei» s-ar potrivi cel mai bine cu teatrul şi dramaturgia lui Beckett, de asemenea cu fostul teatru al lui Grotowski. În schimb, i se poate aplica lui Kantor numai în măsura în care motivul morţii este în arta lui o obsesie constantă. Dar teatrul lui Kantor s-a îmbogăţit din ce în ce şi a devenit tot mai impur. Ca în toate formulările de acest fel, «teatrul esenţei» a existat în opoziţie cu «teatrul existenţei», demarcaţia avea în vedere încercări psihice mai dense decît cele cărora le este supus omul în viaţa cotidiană. Nu cred că în opoziţia esenţă-existenţă se poate merge mai departe. Eu însumi mă aflu acum altundeva şi mult mai departe.

B.G.: În posteritate veţi rămîne probabil ca interpret al lui Shakespeare. Mai e Shakespeare contemporanul nostru! Dacă da, în ce constă această contemporaneitate!

J.K.: Cînd am scris Shakespeare-ul meu contemporan, cu vreo treizeci de ani în urmă, acest caracter contemporan mi s-a părut a fi de natură politică. Chiar şi în Anglia, unde tensiunile politice n-au fost atît de mari ca în alte locuri, această interpretare a fost acceptată. Tragediile regale au fost reprezentate drept tragedii ale dobîndirii şi pierderii puterii. Metafora Marilor Scări ale Istoriei, fertilă pe atunci nu numai exegetic dar şi teatral, a fost întocmai încorporată în diverse puneri în scenă, şi în Occident a fost considerată drept-una dintre «grilele» viziunii contemporane. A existat însă şi o a doua, poate mai importantă. Ea se referea la caracterul contemporan al clasicilor, implicit al lui Shakespeare, atunci cînd funcţionează într-un sistem de oglinzi şi conexiuni cu dramaturgia contemporană. Shakespeare ne este contemporan atunci cînd intră într-o relaţie de schimb cu teatrul lui Beckett sau Genet, sau cu cel aparţinînd altei direcţii, de pildă cu teatrul lui Brecht. Supărătoare pentru mine în clipa de faţă în ce priveşte contemporaneitatea lui Shakespeare este tocmai lipsa unei drame sau a unei opere dramatice care ar putea sluji ca sistem de oglinzi în raport cu el. Poate că mă înşel, dar nu văd un astfel de teatru.

B.G.: Atunci, ce dovedesc foarte numeroasele premiere!

J.K.: Explicaţiile sînt mult mai banale. Cu dramele lui Shakespeare se poate conta pe succes de public. În Anglia, teatrul shakespearean este, în cel mai bun sens al cuvîntului, turistic. Mii de oameni sosesc zilnic la Stratford ca să vadă un spectacol în oraşul lui Shakespeare, de asemenea numeroase festivaluri teatrale mizează pe prezenţa turiştilor. În ciuda dificultăţii, Shakespeare rămîne autorul cel mai inteligibil: nu există piesă mai limpede decît **Romeo şi Julieta.** O altă cauză a popularităţii sale, mai serioasă decît precedenta, constă în aceea că, mai mult decît alţi mari dramaturgi, Shakespeare poate fi interpretat la modul pur teatral. Poate fi jucat în costume de epocă sau contemporane. cu sau fără decoruri, dezbrăcat sau aproape dezbrăcat, cum este acum moda în Anglia, într-o manieră de un ciudat eclectism costumier, în care se amestecă cele de odinioară cu cele de azi. Shakespeare se mlădiază, supunîndu-se atît experienţelor inteligente cît şi celor stupide. Este întotdeauna atractiv, deopotrivă pentru regizori şi pentru actori.

B.G.: Şi Marele Mecanism! În ultimul an am observat o schimbare uimitoare a cursului istoriei. După opinia dumneavoastră, a fost ultima tresărire a Marelui Mecanism sau mai degrabă o negare, o contestare a valabilităţii lui universale!

J.K.: Mai degrabă o negare. Deşi, cînd am văzut la televiziune ce s-a petrecut în România, unde mulţimea striga «şobolan, şobolan» spre elicopterul lui Ceauşescu şi apoi cum era extras dintr-un vehicul, apucat de grumaz întocmai ca un şobolan, am avut impresia că Marele Mecanism s-a ivit din nou, cu toată pregnanţa. Dar a-l interpreta acum pe Shakespeare prin intermediul Marelui Mecanism, sigur nu se poate.

B.G.: Pentru ce fel de Shakespeare e timpul acum, dacă nu pentru unul politic!

J.K.: Cred că unul dintre cei posibili este cel al comediilor: **Visul unei nopţi de vară** şi altele, un Shakespeare al ambivalenţei sexuale.

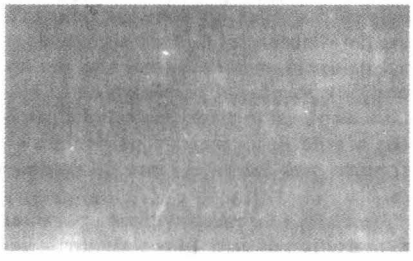
B.G.: Sau un Shakespeare supus psihanalizei!

J.K.: Nu, asta nu are nimic de-a face cu psihanaliza, sau nu trebuie să aibă.

B.G.: Aţi scris, în Shakespeare, contemporanul nostru, **că fiecare epocă are acel Shakespeare pe care îl merită. Dacă am adapta această măsură la teatrul contemporan, cum ar trebui evaluat acesta!**

J.K.: S-ar putea să mă înşel, dar după mine epoca de înnoire a lui Shakespeare, anii şaizeci şi începutul anilor şaptezeci, a trecut definitiv. Şi, cu toate că în clipa de faţă există numeroase puneri în scenă, nu mai există zguduitoarele premiere ale lui Peter Hall, Brook sau Strehler. Aşa cum spuneam, nu apare o încordare între Shakespeare şi drama contemporană sau teatrul contemporan. Shakespeare este mai degrabă o poziţie în repertoriu decît un eveniment artistic. (...)

Traducere: OLGA ZAICIK
(Textul interviului a apărut în revista poloneză «Teatr», nr. 12/1990)



«MEIN KAMPF» ŞI AMBIGUITATEA ISTORICĂ

George Tabori este evreu, s-a născut în Ungaria, s-a stabilit de mulţi ani în Anglia, scrie în engleză şi este azi unul dintre cei mai jucaţi autori în teatrele de limbă germană. Este, de altfel, conducătorul artistic al unui teatru în Austria. Scrisă în urmă cu cîţiva ani, piesa **Mein Kampf** a devenit rapid unul din textele cele mai reprezentate nu numai în Germania, ci şi în alte părţi. În aparenţă o dramă comică realistă, împănată cu referiri culturale, înglobînd, prin tehnică de colaj, un mare număr de anecdote de largă circulaţie, piesa este mai degrabă o parabolă. Acţiunea ei se petrece la Viena în preajma primului război mondial, într-un fel de azil de noapte. Personajele centrale sînt evreul Şlomo Herzl (Şlomo, nu Theodor, personajul istoric căruia îi aparţine proiectul întemeierii unui stat modern al evreilor) şi Adolf Hitler (nu însă cu exactitate documentară abjecta figură istorică). Cel dintîi nu-şi tăgăduieşte apartenenţa la poporul lui Israel, dar trăieşte din vînzarea de biblii luterane şi se simte austriac, vienez, parte integrantă a culturii europene şi cetăţean al lumii. Cel de-al doilea e un ţăran bavarez mărginit, ignorant, ros de complexe, agresiv, ambiţionînd să fie acceptat la Academia de Arte Frumoase, unde eşuează la concurs, şi e plin de prejudecăţi antisemite.

Între cei doi se ţese un sistem complicat de relaţii: Şlomo simte pentru Adolf un soi de milă părintească, o dorinţă stranie de a proteja, iar celălalt profită de înţelepciunea şi bunăvoinţa celui dintîi pentru a promova pe scară socială. Aceste ciudate relaţii se instituie sub privirea sceptică, lucidă, a prietenului lui Herzl, un coreligionar al său care simbolizează, în structura metaforică a piesei, prezenţa atotvăzătoare şi atotînţelegătoare, dar incapabilă de vreo intervenţie, a lui Dumnezeu. Lucrurile ajung atît de departe încît Şlomo Herzl îl salvează pe Adolf Hitler de la moarte, atunci cînd moartea însăşi, personificată de o misterioasă doamnă (ecou al unui procedeu dürrenmattian din **Meteorul**), vine să-l caute pe Hitler. Împrejurarea nu-l va împiedica pe acesta din urmă, după ce-i va fi furat lui Şlomo Herzl iubita, pe tînăra candidată la călugărie Gretchen (alt simbol străveziu), să înceapă a-l persecuta cu ferocitate pe protectorul şi salvatorul său; în ultima scenă, huliganii care i-au devenit acoliţi lui Hitler omoară şi transformă în friptură, într-un simulacru sinistru de sacrificiu ritual, găina pe care Herzl urma să o sacrifice, potrivit datinei, de Iom Kipur — trimitere transparentă la Holocaust. Piesa se încheie prin citarea unei anecdote semnificative: răstignitul e întrebat dacă doare cînd eşti răstignit; el răspunde: «Doare, dar numai dacă rîzi...».

Încercînd să rezum într-o propoziţiune tema acestei fantezii alegorice, aş spune că ea vorbeşte despre ambiguitatea fundamentală a asimilismului. Avînd ca obiect o ambiguitate, scrierea lui Tabori este ea însăşi ambiguă. Autorul afimă că ar fi încercat să arate transferul de personalitate care se petrece între persecutor şi persecutat. Nu ştiu dacă a reuşit exact ce şi-a propus; în orice caz, textul insistă asupra complicităţii dintre victimă şi călău şi asupra poziţiei în esenţă subalterne a torţionarului faţă de victimă.

Ambiguitatea poziţiei dramaturgului se resimte de-a lungul întregii lucrări şi la toate nivelurile ei, de la episodul în care Şlomo şi Adolf, wagnerieni înfocaţi amîndoi, cîntă pe două voci o celebră arie din **Tannhäuser**, la scena în care Herzl îl tunde pe Hitler, dîndu-i aspectul sub care e cunoscut dictatorul omonim, de la alcătuirea triunghiului erotic Herzl — Gretchen — Hitler, triunghi în care Hitler e înfăţişat ca impotent, în timp ce Herzl propovăduieşte, din scrupul moral, castitatea, la episodul salvării de la moarte a lui Hitler, episod în care doamna ce personifică moartea şi Şlomo Herzl cad de acord asupra unui principiu filosofic fatalist — odată şi odată toţi trebuie să murim. «Mein Kampf» este, în piesă, titlul unei cărţi la care trudeşte Herzl.

Ambiguitatea atitudinii lui Tabori se răsfrînge şi asupra modului în care lucrarea e receptată de către public. Scrierea nu poate fi bănuită de antisemitism, dar scena, în mod inevitabil lungă şi de un naturalism crispant, a sacrificării găinii — metaforă a cuptoarelor din lagărele de exterminare — e de natură să lezeze sensibilitatea supravieţuitorilor acestor lagăre; pe de altă parte, obiectivitatea apăsată a opticii scriitorului e aptă să deculpabilizeze întrucîtva pe urmaşii călăilor nazişti, amăgindu-i cu sentimentul că pot trăi cu conştiinţa împăcată — ceea ce explică, în bună măsură, succesul extraordinar al piesei la publicul de limbă germană.

Cu toate echivocurile şi limitele sale, cu toate lungimile sale, textul este însă, constant, de o inteligenţă scăpărătoare, spiritual şi sclipitor, amar şi emoţionant; el obligă irezistibil la o profundă meditaţie pe marginea istoriei.

GHEORGHE MILETINEANU

COUPÉ

LA PĂMÎNT, DAR NU DOBORÎT

Admirat şi contestat, adulat şi hulit, Iuri Grigorovici, de mulţi ani director al baletului de la Teatrul Bolşoi, coregraf şi regizor al unor, balete de referinţă din repertoriul rus contemporan, vorbeşte despre problemele sale artistice şi economice.

Bolşoi-ul este afectat de situaţia economică dramatică din întreaga ţară: subvenţia Ministerului Culturii s-a devalorizat galopant, materiale (mai ales din import) nu se găsesc, lucrătorii de la ateliere au plecat în masă, preferînd cîştigurile oferite de organizaţii particulare — şi nu se prea întrevăd şanse de redresare.

Un cîştig a însemnat dublarea pensiilor dansatorilor, după douăzeci de ani de vechime pe scenă, majorare obţinută datorită insistenţelor Sindicatului Oamenilor de Teatru.

Apoi, epoca de glasnost **a permis înfiinţarea unei trupe adiacente — «Compania Grigorovici a Baletului Bolşoi» —, oferind posturi unui număr suplimentar de balerini, echivalent cu o treime din cel al trupei de bază. În plus, dansatorii nemaifiind legaţi de teatru printr-un contract nedeterminat şi dispărînd restricţiile de lucru în străinătate, a început de cîtva timp un adevărat exod de artişti către Occident.**

De unde vin criticile şi insinuările la adresa lui Iuri Grigorovici? Pe de o parte, de la vechea conducere de partid a teatrului (partid din care maestrul coregraf nu a făcut niciodată parte), pe de alta, de la foştii mari balerini (Maia Plisetkaia, Vladimir Vasiliev, Ekaterina Maximova), cărora o lege recentă le-a curmat dreptul de a-şi hotărî singuri momentul retragerii, indiferent de vîrstă, şi care, simţindu-se daţi la o parte, încearcă să «manipuleze» situaţia din umbră.

Dar unde s-a mai văzut un teatru fără intrigi! «Teatrul e tot teatru», conchide I. Grigorovici, menţionînd că marea majoritate a ansamblului a votat pentru menţinerea sa ca director artistic şi că, în fond, dansatorii de la Bolşoi o duc foarte bine: fac lungi turnee de succes în toată lumea, cîştigă satisfăcător, statutul lor fiind în continuare privilegiat.

Deschiderea către Occident nu i-a modificat gusturile sau convingerile artistice, dar i-a lărgit considerabil orizontul proiectelor şi posibilităţilor.

VIVIA SĂNDULESCU

PEGGY ASHCROFT, O MARE DOAMNĂ A SCENEI ŞI ECRANULUI BRITANIC

Premiul special «Laurence Olivier» pe 1991 pentru realizările din întreaga carieră l-a fost decernat lui Peggy Ashcroft, marea doamnă a teatrului şi filmului britanic, apreciată de public mai ales datorită neuitatelor sale interpretări din serialul Perla Coroanei **şi din filmul** Călătorie în India **ai regretatului regizor David Lean.**

Peggy Ashcroft s-a afirmat în 1929, în rolul fecioreinicei Naemi din Evreul Süss, **la Teatrul «Duke of York's». Marea ei ambiţie, în cei peste 60 de ani de carieră artistică, a fost mai puţin atingerea recordului de box-office sau a statutului de vedetă, cît obţinerea posibilităţii de a juca în piese de valoare, montate de companii permanente.**

Această pasiune pentru permanenţă şi continuitate are origini complexe. Copilăria, petrecută la Croydon, a fost confortabilă, dar zdruncinată de primul război mondial, cînd tatăl a căzut pe cîmpul de luptă, în 1918. Asemenea multor copii solitari, şi-a găsit consolarea în lectură şi în scrierea versurilor, în Shakespeare şi în atracţia pentru teatru. Dar abia ca studentă la clasa de dramă a Şcolii Centrale şi-a descoperit Peggy Biblia. Citind pe atunci recent publicata carte a lui Stanislavski «Viaţa mea în artă», ea şi-a dat seama că marile realizări în teatru sînt posibile doar în companii permanente. Visul ei a fost să facă parte dintr-o astfel de trupă. Ori de cîte ori în Marea Britanie s-a creat o alianţă teatrală stabilă, în ultima jumătate de secol, Peggy Ashcroft a fost prezentă. În anii '30 şi '40, în teatrul din West End-ul londonez, dominat de nişte epave nepricepute, John Gielgud crease companii clasice la teatrele «The New», «The Queen's» şi «The Haymarket» şi, în afară de el, Peggy Ashcroft a fost singura persoană care a apărut în spectacolele celor trei companii.

Cînd, în 1958, Peter Hall a creat o companie permanentă la Stratford, Peggy Ashcroft a fost una dintre primele actriţe care au acceptat să facă parte din ea, hotărîre ce a constituit un factor decisiv în transformarea lui Royal Shakespeare Company într-o realitate vie. Iar cînd, în 1969, succesorul lui Hall, regizorul Trevor Nunn, a lucrat cu ea la Henric VIII, **acesta a constatat că nestrămutata ei încredere în instituţie era la fel de puternică.**

O retrospectivă asupra carierei lui Peggy Ashcroft dezvăluie împliniri de cel mai înalt grad în trecerea ei de la o scenă la alta — în companiile lui Gielgud, ca vedetă în West-End-ul postbelic, la Stratford şi la Royal Shakespeare Company, la Royal Court, la National Theatre, iar mai recent, la televiziune şi în cinematografie. De neuitat au rămas rolurile jucate de ea în Othello **(Desdemona, alături de Paul Robeson, în 1930 la Teatrul Savoy), în** Cezar şi Cleopatra **(la «Old Vic» în 1932), în** Electra **(tot la «Old Vic» în 1951), în** O, ce zile frumoase de Beckett **(la Teatrul Naţional în 1975), în rolul Margaretei de Anjou din producţiile lui Hall şi Barton cu** Războiul celor două roze **(în 1964 la Televiziune) sau în rolul Contesei de Rousillon din** Totul e bine cînd se sfîrşeşte cu bine **(la Royal Shakespeare Company în 1981—1982).**

Integritate, hotărîre, totală angajare sînt calităţile esenţiale ale lui Peggy Ashcroft. Peter Hall spunea cîndva despre ea: «Este ca un granit. Dacă mi s-ar pune întrebarea-cheie cine mi-ar fi o tovarăşie ideală în caz că m-aş rătăci cu o barcă în mijlocul Atlanticului, Peggy ar fi cu siguranţă una din alegerile mele de vîrf. Ea ar trece peste această încercare».

MADELEINE KARACAŞIAN

P.S. Aflăm cu regret că reputata actriţă s-a stins din viaţă la Londra, în vîrstă de 83 de ani.

În imagini: 1. Peggy Ashcroft în rolul Naemi din Evreul Süss **(1929)**

2. În rolul Margaretei de Anjou din producţiile lui Hall-Barton cu Războiul celor două roze **(1964)**

3. În rolul Doamnei Moore din filmul Călătorie în India

OLANDA — UN SISTEM PRAGMATIC DE SUBVENŢIONARE

Abia după al doilea război mondial autorităţile olandeze şi-au propus să încurajeze dezvoltarea artelor şi a culturii (pînă atunci îşi limitaseră activitatea la conservarea patrimoniului), considerînd că arta — şi cultura în general — este expresia acelor valori ale societăţii care riscă să sufere atunci cînd interesele economiei de piaţă predomină.

Mulţumită, în parte, prosperităţii economice, în anii '60 subvenţia pentru artă şi cultură a crescut considerabil. Asigurată de trei surse (guvern, autorităţi regionale, municipalităţi), ea a fost acordată anual şi în trepte interdependente: dacă unuia dintre factori creştea subvenţia, urma o creştere şi din partea celorlalţi doi. În timp, acest sistem s-a dovedit a fi din ce în ce mai puţin satisfăcător, mai ales în anii '80, cînd recesiunea a atins o cotă ridicată. Un alt deficit al vechiului sistem era acordarea subvenţiei la sfîrşitul anului financiar, în funcţie de deficitul respectivei instituţii, ceea ce nu a stimulat o activitate managerială eficientă — orice beneficiu realizat într-un an implica scăderea corespunzătoare a subvenţiei în anul următor. Guvernul nu-şi putea schiţa proiecte pe termen lung sau priorităţi fondate pe inovaţii culturale şi artistice. Autoritatea era direct implicată în gestiunea instituţiilor: nivelul salariilor, condiţiile de lucru erau stabilite de către stat. O reorganizare se impunea.

Iată de ce, în 1985, a fost concepută o nouă structură a subvenţiei guvernamentale, care a fost pusă în aplicare în 1988, sub numele de Planul artelor (Kunstenplan). Acesta acoperă un interval de patru ani, subvenţia guvernamentală fiind repartizată pe trei categorii: structurală, pe termen lung şi ocazională. Prima categorie are în vedere instituţiile vitale în sistemul cultural olandez — Orchestra regală, Institutul de teatru — şi se acordă o dată la patru ani. A doua categorie priveşte instituţiile care menţin nivelul de profesionalism şi de actualitate al vieţii artistice (de pildă, Compania Mikery) şi se acordă pentru maximum patru ani, fără obligaţia de prelungire a subvenţiei. A treia categorie se referă la subvenţionarea activităţilor de avangardă cu mare potenţial de înnoire şi dezvoltare pentru întreaga structură culturală. Statul va crea organisme specializate care să dirijeze acordarea subvenţiilor ocazionale. Paralel cu această structură financiar-administrativă, fiinţează un Consiliu pentru Artă, care are funcţia de a aprecia calitatea artistică a instituţiilor şi care este alcătuit exclusiv din specialişti. Acest organ consultativ elimină, astfel, posibilitatea ca nespecialiştii să se pronunţe asupra valorii artistice a proiectelor culturale.

Planul face subvenţia mult mai flexibilă, asigură continuitatea, este deschis şi adaptabil inovaţiei, experimentului, asigură un mare grad de libertate, căci timp de patru ani instituţia lucrează conform propriilor ei proiecte. Statul nu se mai amestecă în condiţiile concrete de lucru, contează doar volumul general al prestaţiei în schimbul volumului financiar global.

Situaţia din Olanda ne arată cum subvenţionarea de către stat, fundamentală în activitatea artistică (sumele provenite de la sponsori particulari nu depăşesc 4% din total), poate să fie organizată clar şi pragmatic, cu condiţia ca responsabilităţile să fie net împărţite între guvern şi organismele culturale.

MIHAELA SĂSĂRMAN

ŞTIRI TEATRALE DIN SPAŢIUL CHINEZ

În incinta hotelului Qianmen din capitala Chinei a fost construită, cu dotarea tehnică necesară, o sală specială pentru Opera stil Beijing. Aici a început să-şi prezinte spectacolele celebrul Ansamblu de operă stil Beijing. Tot aici s-a organizat un muzeu care oferă publicului documente privind cei 150 de ani de existenţă a acestui complex gen teatral: documente scrise, măşti, partituri muzicale, mostre de machiaj, machete şi fragmente de decor, recuzită şi, mai ales, costume tradiţionale.

•

Deosebitul rafinament şi largul registru expresiv ale acestui stil teatral chinez, în modalitate feerică, au copleşit spectatorii şi juriul Festivalului «Cervantes», desfăşurat în 1990 în Spania. Tablourile Furtul ierbii fermecate, Rîul Qiujiang, Luptă în Palatul Ceresc şi altele, prezentate de Ansamblul de operă stil Beijing Yantai, au reprezentat un autentic triumf, oferindu-i tinerei actriţe Xu Cui şansa de a deveni, datorită sensibilităţii, farmecului şi talentului său interpretativ de excepţie, steaua festivalului.

•

Un important eveniment artistic a avut loc la Beijing la începutul lunii septembrie 1990, durînd 33 de zile: Festivalul Jocurilor Asiatice. În 14 teatre au fost prezentate 180 de spectacole tradiţionale şi moderne, opere în diferite stiluri, dansuri, concerte de muzică asiatică şi spectacole de teatru de păpuşi. Numai China a participat la acest uriaş festival al artei orientale cu 52 de ansambluri artistice, cărora li s-au alăturat artişti renumiţi din Coreea, Mongolia, Japonia, India, Indonezia, Arabia Saudită, Thailanda. Tulburătoare au fost spectacolele Budha viu Ji Gong, prezentat de trupa Minghuayuan din Taiwan, Tobe lungi (dans interpretat de tineri artişti coreeni), Prosperitate (dans din vremea dinastiei Qing, prezentat de Trupa de dansuri şi cîntece din Beijing) şi Zhumulangma (dans thailandez).

•

Teatrul de umbre reprezintă un gen plurisemantic de artă populară chineză, avînd o vechime de circa 3 000 de ani. S-a dezvoltat din teatrul de păpuşi. Acum 300 de ani, spectacolul de umbre era realizat doar de o singură persoană, care mînuia toate păpuşile, semitransparente şi luminate pe un ecran cu ajutorul unei lămpi cu ulei de soia. Artistul Wang Changsheng, în vîrstă de 52 de ani, este un continuator al acestei arte străvechi, reuşind să mînuiască singur păpuşile, dar şi să cînte. Este, în acelaşi timp, creator şi colecţionar de păpuşi, dar, în primul

rînd, un mare artist al spectacolelor de umbre. Creaţia sa Călătorie spre Soare-apune a avut o viaţă scenică îndelungată, atrăgînd un număr impresionant de spectatori. Succesul uriaş este asigurat de stilul original al teatrului de umbre, păstrat cu sfinţenie de ilustrul artist, mai ales în realizarea păpuşilor, decupate din piele de măgar sau de vacă şi vopsite. În calitatea sa de colecţionar, Wang Changsheng a strîns aproximativ 3 700 de păpuşi pentru teatrul de umbre, aparţinînd diferitelor şcoli din anii de după dinastiile Ming şi Qing (1368—1911). În ilustraţiile noastre prezentăm cîteva personaje caracteristice spectacolului chinezesc de umbre care, actualmente, este realizat de cîte cinci, şapte sau zece persoane, dintre care unele sînt specializate în mînuirea păpuşilor, altele în interpretarea vocală a cîntecelor, iar altele în asigurarea acompaniamentului muzical la diferite instrumente tradiţionale. Ilustraţia nr. 1 reprezintă păpuşi create de însuşi Wang Changsheng, înfăţişînd personaje prezente în mai toate spectacolele de teatru de umbre. Figurina 2 ne arată o păpuşă cu o vechime de 300 de ani, realizată de artişti din provincia Shandong.

VLAD ANDREI ORHEIANU

ÎNCHISOAREA NAŞTE ARTIŞTI?

Un grup de actori de la Royal Shakespeare Company a montat din proprie iniţiativă, fără binecuvîntarea conducerii teatrului, o piesă neobişnuită cu o istorie neobişnuită. În vara trecută, la unul din sediile din Stratford ale RSC, a avut loc lectura unei trilogii rezultate din munca atelierului de creaţie ţinut la Dartmoor de actriţa Alice Krige şi de soţul ei, Paul Schoolman, regizor de film. La această lectură au fost prezenţi şi membrii atelierului de creaţie, printre care foşti deţinuţi. «La început ne duceam pentru că ne dădeau ceai şi cafea pe gratis» mărturiseşte unul dintre ei, Joe Hinch, dramaturgul de astăzi. «Înainte de a intra în puşcărie nu eram în stare să scriu nici măcar o scrisoare; şi nu văzusem în viaţa mea o piesă.» Cu educaţia dobîndită la închisoare, el a scris, pe parcursul celor trei ani de detenţie, ample jurnale, povestiri şi piesa The Holding Cell. Aceasta din urmă este un dialog între un recidivist şi un «debutant», care împart aceeaşi celulă şi pe care convieţuirea îi duce la conflict, apoi la violenţă cu consecinţe tragice. Cu prilejul lecturii «Trilogiei Dartmoor», Hinch a întîlnit doi actori ai RSC şi le-a arătat piesa. Ei au lucrat la text, nuanţînd personajele, apoi au repetat împreună cu regizoarea Lesley Hutchison, toţi trei fără nici un fel de plată. «E cel mai bun lucru pe care l-am făcut în ultimii cinci ani», declară regizoarea, care a trimis scrisori guvernatorilor închisorilor pentru a obţine permisiunea de a juca acolo spectacolul. O primă reprezentaţie a avut loc în sediul teatrului, la miezul nopţii, după spectacolul oficial programat în seara respectivă, în faţa unui public format în majoritate din personalul RSC, mai puţin conducerea. Succesul a fost considerabil. Două luni mai tîrziu, piesa a fost jucată la Newcastle, la un centru de reinserţie a foştilor deţinuţi, în faţa a circa 50 de reprezentanţi ai acestei categorii, a căror participare, în timpul spectacolului ca şi la discuţiile care au urmat, a fost mai mult decît convingătoare. Cu toţii împărtăşeau aceeaşi emoţie şi revoltă, confruntaţi cu brutalitatea degradantă a vieţii de închisoare. Elocventă şi pentru alte categorii de public, mica aventură teatrală este considerată o reală investigaţie a posibilităţilor teatrului, adevărat eveniment petrecut pe tăcute, departe de ochii lumii şi de zgomotul publicitar, într-un grup mic dintr-un teatru mare.

PREMII

Trei dintre premiile «Laurence Olivier» acordate în anul 1991 ar putea spune ceva şi publicului bucureştean. Cel mai bun actor, sau după titulatura sa adevărată, Actor of the Year, a fost desemnat Ian McKellen pentru rolul Richard al III-lea din spectacolul Teatrului Naţional din Londra, văzut în întreaga Europă, şi la Bucureşti. Pentru interpretarea unui rol secundar a fost premiat David Bradley, Nebunul din Regele Lear, cel de-al doilea spectacol al celui mai mare turneu din istoria Naţionalului londonez. În fine, premiul pentru lumini, adică Lighting Designer of the Year, l-a obţinut Jean Kalman pentru acelaşi Richard al III-lea.

D.N.

CHESTIONARUL TEATRUL AZI

— Cum v-ați procurat revista (abonament, chioșc de difuzare a presei, difuzori particulari)?

— Urmăriți cu oarecare regularitate publicistica teatrală?

— Ce articole v-au interesat în mod special în revista noastră? (interviuri, cronica dramatică, informațiile externe).

— Aveți de formulat observații cu privire la: opiniile exprimate, stil, ilustrație, grafică?

— Apreciați în mod deosebit contribuțiile unui anume autor?

— Ce subiecte ați dori să trateze revista?

— Cît de des mergeți la teatru?

— Urmăriți programul vreunui anumit teatru?

— Ce fel de spectacole v-ar interesa astăzi?

— Credeți că revista noastră ar putea contribui la înviorarea vieții teatrale din țară? În ce fel?

— Aveți intenția să vă abonați la revistă? (În cazul în care doriți s-o faceți, poziția revistei în catalogul de abonamente este 116.)

— Ce ocupație aveți?

— Numele și adresa dvs.

Vă rugăm să răspundeți la chestionar pe adresa redacției: «TEATRUL AZI», str. Constantin Mille nr. 5—7—9, cod 70701, București. Completarea rubricilor nume și **adresă este necesară numai în cazul în care doriți ca opiniile dumneavoastră să fie publicate în revistă sau doriți să vi se răspundă personal, în scris.**

Pentru prima dată am cumpărat «Teatrul azi» (nr. 3) din foaierul Teatrului «Nottara» — mai mult întîmplător — și trebuie să mărturisesc că nu m-a atras foarte tare. Mai tîrziu — și tot întîmplător — am găsit numerele 7-8 și 9-10 *, devenind apoi o cititoare fidelă a revistei dvs. Numerele următoare le-am procurat de la difuzori particulari (după îndelungi căutări) și de la redacție.

Nu știu exact ce înțelegeți prin publicistica teatrală. În general citesc articolele apărute săptămînal în «România literară» (cronică teatrală) și «Litere, arte, idei» care cuprinde interviuri și informații extrem de interesante cu și despre oameni de teatru; în rest — articole ocazionale în «Contrapunct» și (chiar) din cotidiene.

Mă interesează în primul rînd cronica dramatică și informațiile externe; vă rog să publicați mai multe informații în cadrul rubricii «Scena lumii»! Consider benefică publicarea unor opinii diferite în legătură cu același spectacol. Un singur lucru ar fi de reproșat: faptul că aceste cronici apar cu o mare întîrziere față de data cînd a avut loc premiera; dar, probabil, această problemă o veți rezolva în timp.

V-aș sugera să rezervați un spațiu mai mare interviurilor, precum și lărgirea cercului celor intervievați (actori și regizori mai tineri, despre care se știe foarte puțin și, în special, personalitățile marcante ale vieții teatrale). Nu vreau să vă critic, dar (trecînd peste faptul că revista nu conține nici un interviu cu Liviu Ciulei sau Andrei Șerban) mi se pare inadmisibilă lipsa unui interviu și a unor informații mai vaste în legătură cu Peter Brook. **

Găsesc foarte bună ideea publicării acelor fragmente din jurnalul lui Alexandru Tatos și pe cea a introducerii «Avanscenei».

Grafica mi se pare foarte bună.

Apreciez în mod deosebit articolele semnate Cristina Dumitrescu și Marian Popescu. M-a impresionat articolul lui Dumitru Solomon — «Nu avem nevoie de teatru».

Merg la teatru cam o dată pe săptămînă (chiar mai des dacă am ocazia) și urmăresc programul T.N.B., care (cred eu) în ciuda acestei avalanșe de premiere a reușit să mențină un nivel ridicat al calității.

Nu mă interesează un anumit fel de spectacole. Totuși, l-aș cita aici pe Andrei Șerban care spunea: «Mă interesează piesele care dau speranța: nu o speranță idioată și un optimism naiv, ci o senzație de energie».

Cred că revista poate contribui la înviorarea vieții teatrale, cu condiția abordării unei critici care să fie în primul rînd obiectivă, și apoi constructivă, creativă, care să contribuie la afirmarea realelor valori (chiar dacă se îndepărtează de «tradiția teatrului românesc») și respingerea categorică a non-valorilor. În caz contrar, pot exista două reacții: să se ajungă fie la un teatru fals, artificial, fie la ignorarea opiniei dvs.

În același timp trebuie să încercați a atrage un număr cît mai mare de cititori (totuși sugestia de a o face mai accesibilă nu mi se pare cea mai potrivită). În acest sens v-aș propune distribuirea revistei în special în foaierele teatrelor și chiar la agențiile de bilete. Nu intenționez să mă abonez la revistă.

Consider că munca pe care o depuneți pentru ca această revistă să existe este un gest admirabil, în condițiile în care (cred că) s-ar putea să aveți senzația că vorbiți în gol. Dar desigur (și) aceste scrisori vin să infirme presupunerea mea.

Vă doresc mult succes în continuare pe acest drum pe care ați pornit.

Mă numesc Rucsandra Ghițescu și sînt elevă la Liceul «Mihai Viteazul».

Adresa: Șos. Iancului nr. 33, bloc 105 A, sc. A, et. IV, ap. 14, sector 2, București. (cod 73376).

P.S.: Am aflat că nr. 7—8 cuprinde un interviu cu Liviu Ciulei (felicitări).

25 noiembrie 1991

* E vorba, evident, de nr. 7—8 și 9—10/1990

** Interviuri și informații în legătură cu Liviu Ciulei, Andrei Șerban și Peter Brook în nr. 7—8/1991.